

Міністерство культури та інформаційної політики України
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Кваліфікаційна наукова справа
на правах рукопису

ЧЖАН ТЯНЬТЯНЬ

УДК 781.5/78.083.62

**ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КАПРИЧІО:
ВІД ДЖ. ФРЕСКОБАЛЬДІ ДО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Чжан Тяньтянь

**Науковий керівник –
МІРОШНИЧЕНКО С. В.**

кандидат мистецтвознавства, професор

ОДЕСА 2021

АНОТАЦІЯ

Чжан Тяньтянь. Жанрова еволюція інструментального капричіо: від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

У роботі досліджується термін капричіо як поняття та явище. Визнається, що жанр капричіо досить старовинний, у різні історичні періоди, і, навіть, водночас, представляє новий інваріант відтворення і потребує іншого розуміння та розкриття особистостей твору. Основна властивість жанру капричіо – акцент на ефект несподіваності, за відносно незначними масштабами, п'єси насичені безліччю контрастів. Найчастіше капричіо означає інструментальну п'єсу явної чи скритої програмності, вільної форми у поглиблено поліфонічному стилі (строгому, проміжному, у наступному вільному), пізніше в блискучому віртуозному стилі, та сприймається за змістом як типова химерна зміна тематизму, епізодів та настроїв. Підкреслено, що поняття капричіо, каприччо, каприс (буквально – каприз, примха) є ідентичні. Зазначено, що жанр капричіо асоціюється зі значною кількістю інших жанрів, таких, як фантазія, скерцо.

Визначається загальне тлумачення жанру капричіо: *це найбільш суперечливий жанр, який постійно трансформується, перетворюється, переходить з однієї якості в іншу, при цьому залишається вільним, непередбачуваним за будовою, набуває нові форми та риси.*

Жанр капричіо сформувався в Італії на рубежі XVI-XVII століть у творчості яскравого представника італійської барочної інструментальної музики Дж. Фрескобальді. Композитор створює самостійний

інструментальний стиль, вже не підпорядкований вокальній музиці, – стиль Нового часу, який відрізняється власним пристрасним відношенням до світу.

Аналізуються інструментальні капричіо Дж. Фрескобальді. Початкова тема його багатотемних, багаточастинних капричіо – одна (рідше дві), але в кожній частині тема (теми) набуває новий вигляд, тобто звучить у характерному новому варіанті (змінюється загальний характер руху, темп, метр й так далі), відповідно й уся частина витримується в іншому викладі – то більш, то менш поліфонічному, то більш співучому, то інструментально-жвавішому. Поступово впроваджуються нові теми, які взаємодіють з попередніми та внутрішньо розвиваються. Намічаються контрасти між частинами (ритмічні, метричні, динамічні), хоча вони й пов'язані єдиним тематизмом та його варіантами.

Цілісний аналіз «*Капричіо на ку-ку*» та багатотемного *Капричіо на «Джирольметту»* демонструє, що Дж. Фрескобальді використовує різні *принципи поліфонічного перетворення*. До них відносяться версія та інверсія різних тем; постійна зміна ритмічного змісту тематизму; трансформація особливостей тем, їх похідність, варіантність, поєднання різних елементів тем, складний вертикально-пересувний та горизонтально-пересувний контрапункти; стрето двохголосне та триголосне; імітації; неодноразове зчеплення кінцівки теми та її початку; скорочення, усікання, трансформація початку, кінця, середини тематичного матеріалу.

Нове, чим збагатив музичну мову того часу Дж. Фрескобальді, можна оцінювати, користуючись сучасними критеріями: музикант сьогодення повинен інтелектом усвідомлювати *тематичні особливості*, до яких йому доводиться привчати свій слух, усе інше в музиці Фрескобальді легко доступне нашому емоційному сприйняттю.

Окреслюється специфіку капричіо Й. Баха BWV 992, 1704 та Капричіо E-dur, BWV993, 1705. Виявляється, що жанр *капричіо доби Бароко* у Й. С. Баха – це програмний (з явною чи скритою програмністю) інструментальний твір, циклічний багаточастинний чи одностинний,

нестандартної форми, розповідного чи блискучого віртуозного стилю, наповнений типовою химерною зміною епізодів та настроїв.

Охарактеризовано творчість Ф. Мендельсона в контексті розвитку німецької культури. У творчості композитора відчувається значний вплив фортепіанного мистецтва класичного періоду. Адже Ф. Мендельсон велику частину уваги при подальшому житті приділяв просвітницькій діяльності. Тому образний зміст разом із виразовими можливостями елементів музичної виразності носить характер героїчної піднесеності та монументальності. Все це свідчить про синтез класичного та романтичного начала, що визначає образну побудову твору – урівноважений, життєстверджуючий і гармонічний.

Підкреслюється, що розквіт жанру капричіо припадає на добу романтизму, особливо він відзначився у творчості Ф. Мендельсона. Уточнено значення композитора у культурних процесах, що відбувалися в Німеччині XIX ст.. Акцентовано на своєрідну долю творчої спадщини Фелікса Мендельсона. За життя і деякий час після смерті композитора громадська думка була схильна оцінювати композитора як найбільшого і улюбленішого музиканта післябетховенської епохи.

Переважне місце у фортепіанній музиці Ф. Мендельсона займають не дуже великі п'єси, різноманітні за змістом. Перш ніж створити свої перші «Пісні без слів», Мендельсон впродовж десяти років (з 1820 року) писав фортепіанні п'єси в різних жанрах: капричіо (Капричіо op. 5; «Три фантазії або каприси» op. 16; Rondo capriccioso – «Рондо капричіозо» для фортепіано e-moll op. 14, 1824), прелюдії, прелюдії із фугами, етюдів, фантазій, 7 характерних п'єс op. 7. Ранньоромантична фортепіанна мініатюра, що бере початок у музиці добарочної та барочної доби, як правило, мала очевидні побутові прообрази: або популярні жанри, прості структури, або нібито імпровізації з пасажами в мініатюрних дошопенівських прелюдіях.

Розглядаються різновиди жанру інструментального капричіо в творчості Ф. Мендельсона. Усі композиції, що пов'язані безпосередньо або

певною мірою з жанрами капричіо, охоплюють різні періоди його творчої діяльності: наприклад, ор. 5, ор. 14, ор. 16 №1, ор. 16 №2, ор. 16 №3; ор. 22, ор. 29; ор. 33№1, ор. 33№2, ор. 33№3; WoO, ор. 118.

Жанр капричіо дуже різнобічно використовувався композитором у чистому вигляді та у жанровому синтезі у фортепіанних та оркестрово-фортепіанних творах. Характеризуються зразки «чистого» жанру (це твори з жанром, що однозначно визначені композитором) капричіо – ор. 5 і ор. 118. *Капричіо для фортепіано ор. 5* – молодіжне, щире, велике, створене у досить складній формі з використанням ніби всіх принципів розвитку, які на той час були відомі юному композитору, навіть, можливо, перенасичене ними. Між тим, твір слухається із захопленням і залишає чудове враження. Виразні прийоми в капричіо ор. 5 позначені своєю оригінальністю та небувало тонкими співставленнями відтінків звучання, що створюють скерцозно-романтичні образи. Особливо яскраво це проявляється в віртуозних епізодах з ефектними октавними пасажами, характерними для концертних творів композиторів епохи романтизму. *Капричіо для фортепіано ор. 118* – більш пісенне, має спокійний, колоритний, з якими контрастними темами вступ та швидко, кристальну, блискавичну, наповнену «дрібною» технікою, основну частину, із наміченою тричастинною формою з рисами сонатності та рондальності. Твір багатотемний, з явним порушенням масштабності тематичного матеріалу в експонуванні, розвитку тем та їх динамічною і синтетичною репризністю, з введенням нових тем у середині, що дає можливість претендувати на рондальність; знову з різними принципами розвитку, з багатими композиційними прийомами.

Окрема увага приділяється творам похідної поліжанрової спрямованості.

Відвертий жанровий синтез у поєднанні з синонімом капричіо – каприсом зустрічається у *Трьох Фантазіях-каприсах для фортепіано, ор. 16*. Цей опус написаний у ранньому періоді творчості (у двадцятирічному віці). Усі п'єси різко контрастні за змістом, формою втілення, за масштабами,

темпом та жанровою наповненістю. У авторському визначенні "фантазія-каприс" відбувається змішення двох жанрів з вільною структурою, з віртуозним, імпровізаційним розвитком.

«Рондо-капрічозо» для фортепіано *op. 14, E-dur* (1824-1830) – показовий приклад концертного, яскравого романтичного твору. Цю особливість автор підкреслив у назві, вказавши жанр «капрічіо». На момент створення п'єси жанр «капрічіо» вже мав свою тривалу історію в європейській музиці, але в даному випадку композитор додає жанро-форму рондо, утворюючи своєрідний жанровий синтез. Означений автором у назві п'єси термін рондо слід розуміти і як жанрову основу (моторика, танцювальність), так і будову (структура п'ятичастинного класичного рондо). Завдяки віртуозному та динамічному руху думки у поєднанні з острівцями ліричного пісенного початку, композиторові вдалося у творі добитися особливого відчуття новизни, яскравості образів. Основою музичного формоутворення в капрічозо є цілісність та закінченість образів, при тому їх взаємозв'язок, похідність та в той же час співставлення з контрастною образністю, органічно вплітаються до загального контексту драматургії.

Як зразок втілення жанру капрічіо у концертних творах Ф. Мендельсона аналізується «Блискуче капрічіо» для фортепіано з оркестром *op. 22, h-moll* (1831-1832). Твір має специфічне значення у творчості композитора, адже на його прикладі простежуються еволюційні тенденції творчості Мендельсона до об'єктивності художнього висловлювання, що проявляються через особливий тип ліризму композитора, який додає певну рису власної індивідуальності. Окремо слід виділити концертну форму реалізації та втілення різних технік концертно- та романтично-фортепіанних прийомів, серед яких охоплення широкого діапазону при загальній прозорості фактури, що створює враження «звукової атмосфери», майстерно вплетені імітації, які «спалахують» у різних октавах подібно іскоркам та надають музиці своєрідну барвистість та іноді відтінок завзятої жартівливості, що саме притаманно жанру капрічіо.

Отже саме у жанрі капричіо спостерігається найбільш яскрава внутрішньо-жанрова трансформація у процесі розвитку творчості Мендельсона.

Ключові слова: капричіо, жанр, форма, «чистий» жанр, жанровий синтез, бароко, романтизм, Дж. Фрескобальді, Й.С. Бах, Ф. Мендельсон.

ANNOTATION

Zhang Tiantian. Genre evolution of the instrumental capriccio: from G. Frescobaldi to F. Mendelssohn. - A qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

A thesis for a PhD degree in Art Studies in specialty 17.00.03. - Musical art. - Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy. Ministry of culture and information policy of Ukraine. – Odessa, 2021.

The term capriccio is considered as a concept and phenomenon. It has been determined that the capriccio genre is quite ancient, in different historical periods, and even, at the same time, represents a new invariant of reproduction and requires a different understanding and disclosure of the characters of the work.

The main feature of the capriccio genre is the emphasis on the effect of unexpectedness, on a relatively small scale; plays are saturated with many contrasts. Most often, capriccio means an instrumental play of explicit or implicit program, of free form in a deeply polyphonic style (strict, intermediate, further free), later in a brilliant virtuoso style, and is perceived in content as a typical bizarre change of theme, episodes and moods. It is emphasized that the concepts of capriccio, caprice (literally – whim) are identical. It is noted that the capriccio genre is associated with a significant number of other genres, such as fantasy, scherzo.

A general definition of the capriccio genre is proposed as follows – it is the most controversial genre, which is constantly transformed, changed; it passes from

one grade to another, while remaining free, unpredictable in its structure, it acquires new forms and features.

The capriccio genre was formed in Italy at the turn of the XVI-XVII centuries in the works of a bright representative of Italian Baroque instrumental music G. Frescobaldi. The composer creates an independent instrumental style, no longer subordinated to vocal music, – the style of the New Age, which is characterized by its own passionate attitude to the world.

Instrumental capriccios by G. Frescobaldi are analyzed. There is one (rarely two) initial theme of his polythematic, multi-part capriccios, but in each part the theme (themes) acquires new features, meaning that it sounds in a characteristic new version (the general nature of movement, tempo, meter, etc. change), and therefore, the whole part is presented in a different texture - first more polyphonic, then less; first more singing, then more instrumental and lively. Gradually, new themes that interact with previous ones and develop internally, are introduced. The contrasts between parts (rhythmic, metric, dynamic) are outlined, although they are interconnected by a single theme and its variants.

A holistic analysis of “*Capriccio on the cuckoo’s call*” and polythematic “*Capricciosopra la Girolmeta*” shows that G. Frescobaldi uses different *principles of polyphonic transformation*. These include the version and inversion of various themes; constant change of rhythmic content of thematics; transformation of features of themes, their derivation, variability, combination of different elements of themes, complex vertically-invertible and horizontally-invertible counterpoints; two-part and three-part stretto; imitations; repeated coupling of the end of the theme and its beginning; reduction, syncopation, transformation of the beginning, end and middle of the thematic material.

G. Frescobaldi enriched the musical language of that time with some new features, which can be assessed using modern criteria: nowadays, musicians must use their intelligence in order to understand *thematic features*, to which he has to accustom his hearing; everything else in the music of Frescobaldi is easily accessible to our emotional perception.

The specifics of Capriccio BWV 992, 1704 and Capriccio E-dur, BWV993, 1705 by J. Bach are outlined. It has been discovered that the capriccio genre of J. S. Bach during the Baroque period is a programmatic (with explicit or hidden program features) instrumental work, cyclic multipart or one-part, of non-standard form, narrative or brilliant virtuoso style, filled with a typical bizarre change of episodes and moods.

The works of F. Mendelssohn in the context of the development of German culture are characterized. The composer's works have a significant influence of the piano art of the classical period. After all, F. Mendelssohn devoted much of his attention further in his life to educational activities. Therefore, the figurative meaning, together with the expressive possibilities of the elements of musical expression, has the character of heroic sublimity and monumentality. This all testifies to the synthesis of classical and romantic beginnings, which determines the figurative construction of the work - balanced, life-affirming and harmonious.

It is emphasized that the golden age of the capriccio genre dates back to Romanticism, it was especially prominent in the works of F. Mendelssohn. The significance of the composer in the cultural processes, which took place in Germany in the XIX century, is specified. The peculiar history of Felix Mendelssohn's creative heritage is emphasized. During his lifetime and some time after the composer's death, public opinion tended to assess the composer as the greatest and most beloved musician of the post-Beethoven era.

The predominant place in the piano music of Mendelssohn is occupied not by very large plays, various in content. Before composing his first "Songs Without Words", Mendelssohn had been writing piano plays in various genres for ten years (since 1820): capriccio (Capriccio op. 5; "Three Fantasies or Caprices", op. 16; Rondo capriccioso – "Rondo Capriccioso" for piano e-moll op. 14, 1824), preludes, preludes with fugues, etudes, fantasies, 7 characteristic plays op. 7. Early romantic piano miniature, which originates in the music of the pre-Baroque and Baroque periods, usually had obvious everyday prototypes: either popular genres, simple

structures, or allegedly improvisations with passages in miniature pre-Chopin preludes.

Varieties of the instrumental capriccio genre in the works of F. Mendelssohn are considered. All pieces that are directly or to some extent related to the genres of capriccio, cover different periods of his creative activities: for example, op. 5, p. 14, p. 16 №1, op. 16 №2, op. 16 №3; or. 22, p. 29; or. 33№1, op. 33№2, op. 33№3; WoO, op. 118.

The capriccio genre was widely used by the composer in its pure form and in the genre synthesis in piano and orchestral-piano works. Examples of the “pure” genre of the capriccio (these are the works with the genre that are expressly defined by the composer) are characterized: *Capriccio op. 5* is modern, sincere, great, written in a rather complex form with the use of all the principles of development, which at that time were known to a young composer, even, perhaps, oversaturated with them. Meanwhile, the work is listened to with admiration and leaves wonderful impression. Expressive techniques in capriccio op. 5 are marked by their originality and unprecedented subtle comparisons of sound colors that create scherzo-romantic images. This is especially evident in the virtuoso episodes with spectacular octave passages, characteristic of the concert works of composers of Romanticism.

Capriccio op. 118 is more melodious; it has a calm, colorful introduction with bright contrasting themes and a fast, crystal, vivid main part, filled with “fine” technique, with a planned three-part form with features of sonata and rondality. The work is polythematic, with clear violation of the scale of the thematic material in the exposure, development of themes and their dynamic and synthetic repetition, with the introduction of new themes in the middle, which makes it possible to claim rondality; again, with different principles of development, with rich compositional techniques.

Particular attention is paid to the works of derivative polygenre orientation.

Apparent genre synthesis in combination with the synonym of capriccio - caprice is found in the “*Three Fantasies-caprices for piano, op. 16*”. This opus was

written in the early period of creative activities (at the age of twenty). All plays contrast sharply in content, form of embodiment, scale, tempo and genre content. In the author's definition of "fantasy-caprice" there is a mixture of two genres with free structure, with virtuoso, improvisational development.

"Rondo Capriccioso" for piano op. 14, E-dur (1824-1830) is an illustrative example of a concert, vivid romantic work. The author emphasized this peculiarity in the title, indicating the genre of "capriccio". At the time of creation of the play, the "capriccio" genre had already had a long history in European music, but in this case the composer adds a genre form of rondo, forming a kind of genre synthesis. The term rondo, specified by the author in the title of the play, should be understood both as a genre basis (motility, danceability) and structure (structure of a five-part classical rondo). Due to the virtuoso and dynamic movement of thought in combination with the islands of lyrical song beginning, the composer managed to achieve a special feeling of novelty, brightness of images in the work. The basis of musical formation in capriccioso is the integrity and completeness of the images, while their interconnection, derivation and at the same time comparison with contrasting imagery, are organically intertwined with the general context of drama.

As an example of the embodiment of the capriccio genre in the concert works of F. Mendelssohn *"Capriccio Brilliant" for piano and orchestra op. 22, h-moll (1831-1832)* is analyzed. The work has particular significance for the composer's creativity, because it became the basis for the evolutionary tendencies of the creative works of Mendelssohn to the objectivity of artistic expression, manifested through a special type of lyricism of the composer, which adds a certain feature of his own personality. The concert form of realization and embodiment of various techniques of concert and romantic-piano techniques should be singled out, including coverage of a wide range with general transparency of the texture, creating the impression of "sound atmosphere", skillfully woven imitations that "flash" in different octaves like sparks and give the

music a unique color and sometimes a hint of stubborn humor, which is so typical of the capriccio genre.

Thus, it is in the capriccio genre that the most striking intra-genre transformation is observed in the process of development of Mendelssohn's creative works.

Key words: capriccio, genre, form, "pure" genre, genre synthesis, the Baroque period, Romanticism, G. Frescobaldi, J. S. Bach, F. Mendelssohn.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2017. №2. С. 194–199.
2. Чжан Тяньтянь. «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletteissimo) И. С. Баха – как образец жанра. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2017. Вып. 25. С. 134–146.
3. Чжан Тяньтянь. Жанровые предпочтения Феликса Мендельсона: каприччио. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2018. Вып. 27. №2. С. 213–223.
4. Чжан Тяньтянь. Каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2019. Вып. 28 №1. С. 102–117.
5. Чжан Тяньтянь. Каприччио на «Ку-ку» Джироламо Фрескобальди. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2019. Вып. 28. №2. С. 236–248.
6. Чжан Тяньтянь. «Каприччио» Мендельсона ор. 5 фа-диез минор как образец «чистого» жанра. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність (30 квітня – 2 травня 2019 р., м. Одеса): матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій*. Одеса: Астропринт, 2019. С. 243–246.
7. Чжан Тяньтянь. Первое обращение Ф. Мендельсона к жанру каприччио. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. P. 184–187.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ.....	13
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КАПРИЧІО.....	21
1.1. Капричіо як поняття та явище.....	21
1.2. Становлення жанру інструментального капричіо у творчості Джироламо Фрескобальді.....	36
1.2.1. Жанрово-стильові особливості творчості Дж. Фрескобальді.....	37
1.2.2. Різновиди інструментального капричіо Дж. Фрескобальді.....
1.2.3. «Цілісний аналіз «Капричіо на ку-ку» Дж. Фрескобальді.....	60
1.2.4. Цілісний аналіз Капричіо на «Джирольметту» Дж. Фрескобальді.....	60
1.3. Капричіо Й. С. Баха – як зразок жанру епохи Бароко.....	65
Висновки до першого розділу.....	79
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ КАПРИЧІО У ТВОРЧОСТІ ФЕЛІКСА МЕНДЕЛЬСОНА	82
2.1. Формування універсальної творчої особистості Ф. Мендельсона..	82
2.1.1. Особливості творчого стилю Ф. Мендельсона.....	86
2.1.2. Роль Ф. Мендельсона у становленні музичного професіоналізму Німеччини.....	95
2.2. Жанрові привілеї Ф. Мендельсона: капричіо.....	102
2.3. Втілення «чистого» жанру капричіо у творчості Ф. Мендельсона.....	112

2.3.1. Капричіо для фортепіано оп. 5, fis-moll.....	112
2.3.2. Капричіо для фортепіано оп. 118, №1 E-dur/e-moll.....	124
2.4. Прояв жанрового синтезу у інструментальних капричіо Ф. Мендельсона.....	129
2.4.1. Фантазії-каприси для фортепіано оп. 16 №1-3.....	133
2.4.2. Рондо-капричіозо для фортепіано оп. 14, E-dur.....	149
2.4.3. «Блискуче капричіо» для фортепіано з оркестром оп. 22, h-moll.....	157
Висновки до другого розділу.....	165
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТОК А Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертації	194
ДОДАТОК Б Видання 24 каприсів Н. Паганіні	196
ДОДАТОК В Видання капричіо оп. 16 Ф. Мендельсона.....	213

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Поняття капричіо, каприччо (буквально – каприз, примха) з'являються, щонайменше, з XVI століття, і найчастіше означають інструментальну п'єсу вільної форми у блискучому віртуозному стилі та сприймаються за змістом як типова химерна зміна епізодів і настроїв. Важко собі уявити, наскільки несподіваним, багатограним і «вередливим» був історичний шлях становлення жанру капричіо, як найбільш суперечливого. Він постійно трансформується, перетворюється, переходить із однієї якості в іншу, при цьому залишається вільним, не передбачуваним за побудовою, набуває нових форм і рис. Протягом багатьох століть вбирав ознаки й особливості інших, різних жанрів, що паралельно розвивались, утворюючи своєрідний синтез виразних засобів.

Жанр капричіо сформувався в Італії на рубежі XVI–XVII століть у творчості яскравого представника італійської барочної інструментальної музики Дж. Фрескобальді. У результаті складного процесу поступового руйнування законів строгого стилю й формування вільного поліфонічного стилю, який протікав упродовж попередніх століть у західноєвропейській музиці, жанр капричіо узагальнився у творчості Й. С. Баха.

Подальший активний розвиток жанр капричіо отримав у добу Романтизму, а саме у творчості Фелікса Мендельсона. Його капричіо отримали авторське наповнення принциповою новизною, що виходило із розуміння жанру, фортепіанної техніки та романтичного стилю того часу. Звернемо увагу, що відомостей стосовно жанру капричіо в творчості Мендельсона у вітчизняному музикознавстві практично немає, окрім декількох найбільш відомих творів, а саме *Rondo capriccioso* («Рондо капричіозо») для фортепіано e-moll op. 14 (1824) та *Capriccio brillant* («Блискуче капричіо») для фортепіано з оркестром h-moll op. 22 (1832).

Проте виявляється, що цей жанр пронизує увесь творчий шлях композитора, постійно трансформуючись.

Основна властивість жанру капричіо – акцент на ефекті несподіваності, при незначних масштабах, п'єси насичені безліччю контрастів. Зазначимо, що до сьогодні капричіо залишається у ряді відносно мало вивчених, практично відсутні самостійні дослідження розвитку та формоутворення жанру, тому жанрова еволюція інструментального капричіо – актуальна проблема сучасного музикознавства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017-2021 роки, зокрема, до теми № 12 «Загальні проблеми теоретичного музикознавства».

Мета роботи – дослідити генезис жанру інструментального капричіо у творчості Дж. Фрескобальді та Й. С. Баха, виявити його характерні особливості в різні історичні часові періоди; акцентувати різноманіття даного жанру у творчості Ф. Мендельсона.

Позначена мета сформувала напрям дослідження та зумовила необхідність рішення наступних **завдань**:

- розглянути капричіо як поняття та явище;
- дослідити генезис жанру капричіо;
- виявити ідентичність термінів «капричіо», «каприччо», «каприс»;
- проаналізувати капричіо Дж. Фрескобальді;
- окреслити специфіку капричіо Й. С. Баха;
- охарактеризувати творчість Ф. Мендельсона в контексті розвитку німецької культури;
- розглянути різновиди жанру інструментального капричіо в творчості Ф. Мендельсона;
- проаналізувати «чисті» капричіо Ф. Мендельсона;
- визначити прояв «жанрового синтезу» в капричіо Ф. Мендельсона.

Об'єкт дослідження – жанр інструментального капричіо як самостійний феномен у контексті розвитку музичної культури доби Бароко та Романтизму; **предмет дослідження** – жанрова еволюція інструментального капричіо у творчості Дж. Фрескобальді, Й. С. Баха, Ф. Мендельсона.

Матеріалом дослідження послужили інструментальні капричіо Дж. Фрескобальді, Й. С. Баха та Ф. Мендельсона.

Методологічну основу дослідження утворює поєднання історичного та теоретичного методів дослідження; прийомів логіко-аналітичного та історико-герменевтичного аналізу; структурно-композиційного, жанрово-стильового та текстологічного підходів.

Теоретична база роботи створена класичними та сучасними дослідженнями, присвяченими проблемам історії і теорії музики (Б. Асаф'єв, Т. Ліванова, І. Мартинов, В. Протопопов, К. Розеншильд, О. Рощенко, Ю. Холопов, В. Холопова, Л. Шаповалова, Г. Шнеєрсон), історії і теорії культури (В. Задерацький, Ю. Лотман, А. Муха, Ю. Малишев, О. Маркова, С. Мірошніченко, М. Ржевська, О. Самойленко, А. Сохор, С. Шип), музично-теоретичними працями, в яких розробляється теорія жанру, форми, аналізу музичних творів (І. Котляревський, Л. Мазель, Є. Назайкинський, О. Руч'євська, Ю. Тюлін, В. Цуккерман, С. Овчаренко та ін.), працями, присвяченими творчості Дж. Фрескобальді, Й. С. Баха та Ф. Мендельсона.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

Вперше:

- окреслюється генезис жанру інструментального капричіо;
- визначаються тлумачення жанру капричіо, що трансформується у часі;
- характеризуються капричіо Дж. Фрескобальді;
- розглядається Капричіо E-dur BWV 993 Й. С. Баха;
- систематизуються інструментальні капричіо Ф. Мендельсона;

- аналізуються маловідомі Капричіо Ф. Мендельсона оп. 5, оп. 16 №1-3, оп. 118.
- вводиться до музикознавчого обігу терміни "чистий" жанр.

Отримали подальший розвиток:

- аналіз драматургії програмного циклічного капричіо Й. С. Баха «На від'їзд улюбленого брата» BWV 992.

Уточнено:

- жанрово-стильові принципи аналізу інструментального капричіо.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у навчальному процесі спеціальних курсів для студентів та аспірантів вищих учбових закладів, зокрема таких, як «Теорія і історія музики», «Теорія і історія виконавства», «Аналіз музичних творів», для виконавської діяльності, тощо. Матеріали роботи можуть бути корисними для подальших наукових досліджень у сфері вивчення музичного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри «Теорії музики і композиції» Одеської Національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Матеріали дослідження, її основні положення та висновки апробовані автором на наступних конференціях (усього 14): Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2016, 2017); XVIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття: до 105-річчя Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової» (Одеса, 2018); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2016, 2017, 2018, 2020); Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2019); Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» студентська сесія (Одеса, 2020); Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і сучасність» (Одеса, 2020); Міжнародна науково-творча

конференція «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса, 2019); IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 2020); XXI Молодіжна Міжнародна науково-творча конференція online «Дні науки» (Одеса, 2020); IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Роль і місце мистецької педагогіки у формуванні сучасної особистості» (Кам'янець-Подільський, 2021).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 7 публікаціях, з яких п'ять – у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

Структура дисертації зумовлена специфікою її предмета і логікою розкриття теми, а також метою та головними завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, які включають сім підрозділів, висновків, що відображають основні результати дослідження, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг роботи 217 сторінок, з них – 162 сторінки основного тексту. Список використаних джерел налічує 192 позицій.

РОЗДІЛ 1

ГЕНЕЗА ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КАПРИЧІО

Капричіо (каприччо, каприс) – надзвичайно цікавий жанр, який протягом свого історичного розвитку зазнав значної трансформації. Термін капричіо застосовувався для різноманітних жанрів, що використовують різні форми, види фактури, виконавчі склади, як інструментальні, так і вокальні. Найбільш раннє вживання цього поняття зустрічається у 1561 році, та стосувалося зібрання вокальних мадригалів [191, с. 2103].

1.1. Капричіо як поняття та явище

Звернемося до етимологічного аналізу назви жанру музичного твору – капричіо і його співвідношення з іншими жанрами. Розглянемо його з позиції розуміння поняття і явища, використовуючи різні енциклопедичні, словникові, музикознавчі та інші джерела. За результатами аналізу дефініції та історичних варіантів існування жанру капричіо, в контексті дослідження запропонуємо власне його визначення.

Зазначимо, що в українських джерелах зустрічається декілька варіантів правопису – капричіо, капріччіо, каприччіо. У дослідженні ми орієнтуємось на варіант правопису, представлений у сучасній «Українській музичній енциклопедії» – капричіо [129, с. 324]

Назва жанру **капричіо** походить від італійського слова **capriccio**, зазвичай перекладається як каприз, примха. Синонімом є термін **caprice** «каприс» (французька вимова італійського «капричіо»). Тобто **capriccio** (італ. каприччо, традиційна вимова капричіо – химерно, вередливо), **caprice** (фр. каприс – каприз, примха), **capricciosamente** (італ. каприччозаменте), **capriccioso** (італ. каприччозо), **capricieusement** (фр. каприсьйозман), **capricieux** (фр. каприсьйо) [62, с. 211].

У деяких джерелах пропонується дуже стисле трактування капричіо, яке обмежується лише італійським варіантом терміну, а іноді французьким. Так «Сучасний словник-мінімум іноземних слів» пропонує наступне: «Каприччіо (іт.) віртуозна музична п'єса примхливого характеру з несподіваними ефектними зворотами» [140, с. 152]. В українському «Словнику іноземних музичних термінів» надаються наступні поняття: «**capriccio** (ін. капріччо, традиц. вимова каприччіо), **caprice** (фр. капріс) – каприз, примха; **capricciosamente** (іт. капріччозаменте), **capriccioso** (капріччозо), **capricieusement** (фр. капрісьйозман), (капрісьйо) – химерно, вередливо, примхливо» [132, с. 26].

Як ми бачимо, усі джерела досить вільно трактують як термін, так і його написання та вимову. Цікаво, що у «Словнику музичних термінів» Ю. Юцевича щодо терміну «каприз» зазначено «див. Каприччіо», тобто автор словника сприймає їх як синоніми. Про Каприччіо написано: «(іт. capriccio – примха. каприз) – інструментальна п'єса вільної побудови віртуозного характеру, в блискучому, ефектному стилі» [178, с. 65].

Лаконічне трактування зустрічається у Б. Асаф'єва (І. Глебова): «Карпиччо (італ.) – інструментальна п'єса «вередливого», контрастного та примхливого руху, із несподіваними зіставленнями, яскравими барвистими ефектами та змінами ритмів, рухів, характеру музики. Наприклад, «Італійське каприччіо» Чайковського, «Іспанське каприччіо» для оркестру Римського-Корсакова. Назва каприччо з'являється ще в XVI ст. (Італія) та додається до вокальних та інструментальних п'єс вільного (не обмеженого будь-якою схемою) складу» [8, с. 64)].

Термін «капричіо» як жанр і його будову трактує О. Шаповалова у «Музичному енциклопедичному словнику»: «(іт. capriccio – примха, каприз) один із музичних жанрів, твір типу фантазії вільної структури із химерною темою та блискучим викладом. Капричіо може бути як одночастинним, так і багаточастинним твором. Найбільш відомі органні та клавірні зразки цього жанру були створені майстрами бароко Фрескобальді, Свеліком, Бахом та ін.

Фортепіанні Капричіо найвищого розвитку досягли в творчості Брамса, Паганіні, Чайковського і Римського-Корсакова» [165, с. 226]. Дивує в цьому тлумаченні визначення рамок існування жанру капричіо – від Фрескобальді до Брамса та Римського-Корсакова, оскільки жанр капричіо продовжив свій розвиток та існування до сьогодення. Важко погодитися, що тема капричіо завжди химерна, тому що вона буває блискучою, віртуозною, танцювальною, у випадку двочастинного капричіо – лірична, пісенна.

Представимо окремо тлумачення похідних термінів – каприз, капризно. Звернемо увагу, що у О. М. Сліпушко в «Тлумачному словнику чужомовних слів в українській мові» термін «**Каприз**» (фр.) трактується як «1. Забаганка, передумання, примха, химера, застінка, прибаг, комиз, вереди. 2. переносне – щось випадкове, несподіване у певній галузі» [130, с. 270]. Представлена версія найбільше відповідає жанру капричіо.

Поняття **капризно, capriccioso** – з італійського (каприч'чосо) – примхливо, вередливо, примхливо. З французького аналогічний термін «capricieux (каприсйоз), caprice (каприс) – химерно, вередливо – інструментальна п'єса химерного характеру, вільної побудови, багата несподіваними зворотами та ефектами [36, с. 329].

Отже поняття капричіо, каприччо (італійський capriccio – буквально – каприз, примха; множина – каприччі), також каприс (французьке caprice), з'являються щонайменше, з XVI століття, найчастіше означають інструментальну п'єсу вільної форми у блискучому віртуозному стилі та сприймаються за змістом як типова химерна зміна епізодів, настроїв. Звідси можна зробити висновок, що капричіо, каприччо, каприс – рівноправні, рівнозначні жанри:

Рівнозначні жанрові позначення:		
Капричіо =	Каприччо =	Каприс

Термін «капричіо» використовувався в різних видах мистецтва: наприклад, у живопису це був жанр пейзажу, де зображали архітектурні фантазії, в основному руїни вигаданих античних споруд. Жанр капричіо досяг досконалості в полотнах Джованні Паоло Паніні (цікавий збіг – прізвище певною мірою співзвучне найбільшому майстрові музичних каприсів Паганіні).

У теорії живопису в ширшому сенсі «капричіо» може означати взагалі фантастичні картини (наприклад, «*Vari capricci*» Дж. Т'єполо). Серію знаменитих офортів Ф. Гойя «*Las Caprichos*» відкриває «Автопортрет», який, як зазначає О. Рощенко, вказує, «що подальші «листи»-капричіо – ...фантазії автора, лік якого немов би передує у створений їм гротескний світ...» [120, с. 149]. Таке розуміння О. Рощенко вказує на природну єдність жанровості капричіо та фантазії, що веде надалі до жанрового синтезу.

У літературознавстві капричіо називали твори із елементами одивнення та фантастики. «*Одивнення* – цілеспрямоване увиразнення письменником художнього образу шляхом використання незвичних асоціацій, що створює свіжий, оновлений погляд на довкілля, руйнує автоматизм світосприйняття» [79]

Цікаво визначає загальні властивості жанру капрису (у будь-якому вигляді мистецтва) відомий французький письменник XVII ст. Антуан Фюрет'єр в «Універсальному загальному словнику» (опублікований у 1690) як **«твір, в якому сила уяви вагоміша, ніж наслідування правил мистецтва»** (Виділено нами – Ч. Т.) [66]. Саме тут вже є натяк на програмність жанру.

Жанр капричіо (капрису) в музиці також згадується з XVI століття, до нього належали багатоголосі вокальні п'єси типу мадригалу. Отже, виявляється ще одне значення поняття капричіо.

Капричіо = ніби багатоголосні вокальні п'єси типу мадригалу

У музиці кінця XVI – початку XVII століть набули популярності інструментальні капричіо – різноманітні інструментальні поліфонічні п'єси, часто імітаційного складу, з вільною формою побудови й імпровізаційністю (типу ричеркару, канцони, фантазії). На можливість порушення суворих правил контрапункту вказують, зокрема, «12 капричіо» для органа Джироламо Фрескобальді (1624 р.), які є блискучими поліфонічними п'єсами у віртуозному стилі. Про широке застосування порушень суворих правил контрапункту композитор пише в попередньому повідомленні до своєї збірки (у своїй ремарці автор вимагає від органіста «вогню у виконанні»).

Капричіо = поліфонічні п'єси				
Ричеркар	Канцона	Фантазія	Прелюдія	Токата

У 1618 М. Преторіус визначив капричіо як вільну, імпровізовану фантазію, не пов'язану з якою-небудь передбачуваною схемою розвитку тематичного матеріалу.

Капричіо = фантазія = вільний розвиток

Капричіо = імпровізаційна фантазія

Ще «вільнішими» за будовою стали «Химерні капричіо» для скрипки соло К. Фаріна (1627) – це серія програмно-образотворчих жанрових п'єс-сенок у народному стилі, із широким застосуванням звукозображальності, в яких використані прийоми так званого «натуралістичного звуконаслідування».

Капричіо =

жанрові п'єси-сценки в народному стилі з використанням звукозображальності

На початку XVII століття жанр капричіо активніше впроваджується в інструментальну музику, наближаючись до поліфонічної фантазії та ричеркара, він стає одним з витоків фуґи (наприклад, Капричіо для органа, Капричіо для чембало Я. Свелінка). У Дж. Фрескобальді та Й. Фробергера інструментальні капричіо набувають віртуозності та поліфонічної насиченості (імітаційної); у деякі з них вводилися певні звукозображальні прийоми, звукові забаганки («Carpiccio sopra il cuscino» Дж. Фрескобальді).

Захоплення в XVII столітті інструментальними Капричіо, а також різного роду «фантазіями» та різноманітними *stravaganza*, тобто «незвичностями», «своєрідностями», було загальним. Композитори того часу ніби підкреслювали, що їм особливо близька творча фантазія (осяння, раптові знахідки, вигадки). Відмітимо, що таке розуміння було властиве й іншим різним жанрам, таким як інтермецо, інтермедія, інтерлюдія, фантазія, скерцо, тому подібне. Отже, з початку XVII століття терміном «капричіо» стали називати й різноманітні інструментальні поліфонічні п'єси, нерідко імітаційного складу, з вільною формою побудови (типу ричеркару, канцони, фантазії).

різновиди близькості жанру капричіо з початку XVII століття				
Ричеркар	Канцона	Фантазія	Прелюдія	Токата
Поліфонічні п'єси часто імітаційного складу				
Багатоголоса п'єса типу мадригалу				

Звернемося до найбільш старовинних і, як завжди, найцікавіших джерел, – наприклад, до словника Г. Рімана (1896) (ми дозволили собі

розшифрувати скорочені слова в цитованому тексті): «**Capriccio** (італійська, вимовляється – причьо; французька *Caprice*, вимовляється – прися, «каприз»); за Преторіусом – **синонім Fantasia** для фугоподібних інструментальних п'єс; нині поняття (назва) це не обумовлює певної форми, а тільки вказує на те, що п'єса ритмічно пікантна та взагалі рясніє оригінальними, несподіваними зворотами. Внаслідок цього **Capriccio** **важко відрізнити від Scherzo**; п'єси, подібні *Scherzo b-moll* Шопена, могли б з однаковим правом бути названі **Capricci**. А *capriccio* – те ж, що *ad libitum* (на розсуд виконавця, не слідуючи суворо вказівкам автора) (Виділено нами – Ч. Т.)» [118, с. 595]. Отже, Г. Ріман вважає синонімами **Capriccio** та **Capricci**, власне, **як і фантазію та скерцо**, що дуже доцільно, оскільки, дійсно, капричіо – це, певною мірою, не стабільне, не самостійне жанрове поняття.

Капричіо =	Фантазія =	Скерцо
-------------------	-------------------	---------------

У скороченому 18-му виданні енциклопедичного словника Ф. Брокгауза та І. Єфрона поняття «капричіо» формулюється коротко та конкретно, але дещо інакше: «Капричіо (*Capriccio*) – **музичний твір, що не має певної форми**, автор створює його за своєю фантазією, **близький до скерцо, але з несподіваними ухиленнями...** (Виділено нами – Ч. Т.)» [17, с. 270]. У даному визначенні не зрозуміло, що означає «але з несподіваними ухиленнями» – це імпровізація (?), наближення до особливостей іншого жанру (?).

У даному випадку

Капричіо близьке до скерцо

Разом із тим, у Брокгауза та Єфрона зазначається, що «Капричіо (*capriccio* – іт.) – каприз (а не каприс – Ч. Т.), **музичний твір, у якому автор не підкоряється вже встановленим формам**». Вони вважають, що у Капричіо «теми оригінальні, різко індивідуальні, контрастують. Капричіо

пишуть для сольного інструменту, а також для оркестру. У першому випадку Капричіо як правило має форму етюд (а яка у них форма? – Ч. Т.), в якому проводиться один мотив з різким контуром або у вигляді віртуозної п'єси (Саргіссіо Мендельсона для фортепіано з оркестром, ор. 22); в іншому випадку в Капричіо зустрічаються декілька тем, що контрастують поміж собою (Виділено нами – Ч. Т.)» [17, с. 270]. Відмітимо, що до віртуозних капричіо Брокгауз та Єфрон відносять «Блискуче капричіо» h-moll для фортепіано з оркестром, ор. 22 Фелікса Мендельсона, що дуже однобічно характеризує цей твір.

Капричіо	
Для сольного інструменту	Оркестрові
Часто форма етюд із одним мотивом	Віртуозні п'єси із декількома контрастними темами

М. Рицарева, так само як і Г. Ріман, вважає рівнозначним жанр капричіо та каприс; оригінально визначаючи роль капризу в музичному мистецтві: «Це, по-перше, одне й те саме, по-друге, – тут нічого лукавити, – означає каприз. Хоча це слово ми зазвичай вимовляємо з негативним відтінком, нічого негідного для музичного мистецтва в ньому немає. Навпаки, воно означає вільний, як сама природа, політ творчої думки, зіставлення яскравих фарб та несподіваних світлотіней, поєднання святкової віртуозності та задумливої меланхолії [126]. Отже, Рицарева характеризує капричіо наступним чином:

Капричіо, Каприс характеризується		
польотом творчої думки	яскравими фарбами і несподіваними світлотінями	поєднанням святкової віртуозності та задумливої меланхолії

Гроува у «Музичному словнику» характеризує капричіо (італ. *capriccio* – «примха», «каприз»; франц. еквівалент – *caprice*, *caprice*) **як жанрове позначення переважно віртуозних одночастинних або багаточастинних інструментальних творів вільної структури»** [29, с. 383].

Капричіо = каприс виражені у	
віртуозному одночастинному	багаточастинному інструментальному
творі вільної структури	

О. Должанський стисло пише, що «Капричіо, каприччо (іт. *capriccio* – каприз, примха) – п'єса, зазвичай віртуозна, вередливого, химерного характеру, вільної побудови, те ж, що каприс (фр. *caprice*). Як правило за основу Капричіо композитори використовують народні мелодії» [33, с. 114]. Аналогічне визначення ми зустрічаємо в «Словнику іноземних слів»: Каприч(і)о (іт. *capriccio*) – інакше каприс музична інструментальна п'єса вільної побудови, віртуозного характеру, у блискучому, ефектному стилі, багата несподіваними зворотами, ефектами [131, с. 219].

Дещо інакше, з історичної точки зору, підходить до дефініції Т. Попова: «Капричіо або каприс. У XVIII та початку XIX віків – назва інструментальної п'єси, нерідко має гострий ритм, насичена несподіваними та своєрідними зворотами й зіставленнями. Програмне капричіо Й. Баха «На від'їзд улюбленого брата» (написане на випадок) представляє маленький цикл різнохарактерних п'єс. Деякі капричіо XIX століття також пов'язані з вільною циклічною формою: таким є відоме оркестрове «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова, «Італійське капричіо» П. Чайковського, а також «Капричіо на циганські теми» С. Рахманінова. Проте, у більшості випадків капричіо виявляється назвою порівняно невеликої інструментальної п'єси (Ф. Мендельсон, М. Балакирев, Й. Брамс). Знамениті 24 каприси Н. Паганіні

(широко відомі і у віртуозних перекладеннях для фортепіано Р. Шумана і Ф. Ліста) близькі до типу етюд; деякі з них мають підзаголовки: «Полювання», «Кампанелла» («Дзвіночки»). Цікаве «Капричіо на теми російських народних пісень» для фортепіано в чотири руки молодого М. Глінки» [141, с. 269].

Близьке до попереднього тлумачення поняття «капричіо» у «Енциклопедичному музичному словнику» С. Штейнпресса і І. Ямпольського, проте з акцентом на інакшу вимову: «Капричіо, правильніше каприччо (італ. capriccio, букв. – каприз, примха; мн. ч. каприччи), також каприс (франц. caprice) – інструментальна п'єса вільної побудови, віртуозного характеру, в блискучому, ефектному стилі. Для багатьох Каприччо характерна часта «вередлива» зміна настроїв, несподіванка оборотів. У поліфонічній музиці XVI–XVII ст. подібні твори називаються ричеркар, фантазія. Зустрічалися і вокальні Капричіо. Нерідко Капричіо – віртуозний етюд; такими є 24 каприччі (можливі різні позначення жанру цих творів) для скрипки соло Н. Паганіні (в обробці Ф. Ліста і Р. Шумана для фортепіано вони мають назву «етюди»). Капричіо для фортепіано писали Ф. Мендельсон, Й. Брамс та ін.; зразки в симфонічній музиці – «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова, «Італійське капричіо» П. Чайковського» [174, с. 213]. Проте в цьому трактуванні поєднані усі епохи та відбувається «перестрибування» від однієї до іншої. Такий текст не відповідає енциклопедичним принципам викладення матеріалу.

Як правило, в усіх наведених тлумаченнях обов'язковим є приклад «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» (BWV 992, 1704) Й. С. Баха. Цей найбільш оригінальний та широко відомий твір першої половини XVIII століття раннього періоду творчості композитора вважається зразком жанру капричіо епохи Бароко. У програмному творі для клавіру йдеться про наближення від'їзду Йоганна Якоба Баха. Припускається, що зразком для його створення послужили незадовго до того опубліковані (в 1700 році)

«Біблійні сонати» Йоганна Кунау (почав писати ці сонати для клавiру в 1692 році). У циклі п'єс декілька частин нетанцювального характеру, кожна з яких забезпечена програмним заголовком. Про це писав Ромен Роллан: «Біблійні сонати», як і деякі інші п'єси Кунау, дають підстави вважати його «не лише прямим попередником Йоганна Себастьяна Баха, але, судячи з багатьох місць, й безумовним для нього зразком»[119, с. 150]. Й. Кунау один із перших застосував для клавiру форму циклічної сонати, запозичивши її із скрипкової літератури; торкнувся у клавесинній музиці складнішої сфери образів та почуттів, що потребували нових засобів музичного втілення. У цьому Й. Кунау впритул наблизився до Й. Баха, передбачаючи зміст його творчості. У майбутньому, більш ніж через 100 років (1832) ризи Й. Баха простежуються у «Capriccio brillant» для фортепіано з оркестром h-moll op. 22 Ф. Мендельсона, особливо в третій частині – чаконі, яка має підзаголовок «Загальна скорбота друзів» [34, с. 28].

До середини XVIII століття капричіо, окрім скерцозних п'єс Й. Гайдна і Л. Ван Бетховена, стало означати імпровізовані каденції, які дозволяли виконавцеві показати багатство своєї музичної фантазії, до такого трактування капричіо пізніше схилився і В. А. Моцарт. Можемо вважати, що саме ці **віртуозні каденції стали прототипом романтичного капричіо**, сенс якого трохи змістився у бік салонності та віртуозного викладення твору. Яскравий приклад цього – каденції-капричіо П'єтро Локателлі до його скрипкових концертів (1732). У збірці, що складалася з дванадцяти концертів, кожна швидка частина містила перед останнім оркестровим tutti один каприс-каденцію. Капричіо, не завжди цікаві по музиці, але є справжньою енциклопедією та вищим досягненням скрипкової техніки першої половини XVIII століття. Учень Кореллі – Локателлі розвинув нові, невідомі скрипковому мистецтву XVII століття, виразні засоби: легкі стрибаючі штрихи (спікато, сотійє), дрібна перемінна динаміка, низка прикрас у вигляді мордентів, форшлагів, групетто і коротких трелей.

капричіо = імпровізована віртуозна каденція

Епоха романтизму розвивала і акцентувала поривчасту, стихійну сутність капричіо, несподівані і різкі зіставлення тематизму, його романтичний порив і свободу форми. Капричіо (*capriccio*), каприччо або каприз (*caprice*) XIX століття означає невелику, «вередливу» та суперечливу за характером, швидку, віртуозну інструментальну п'єсу (для інструменту-соло або оркестру), яка синтезує різні жанрові ознаки. Часто капричіо набували програмного змісту (прихованого або явного), як правило досить вільні за формою; насичені несподіваними (гармонічними, ритмічними, фактурними, змістовними) зворотами та зіставленнями, із можливим гострим, пікантним ритмом.

XIX століття дало безліч зразків жанру капричіо. Найбільш яскраві з них – всесвітньо відомі «24 каприси для скрипки соло» ор. 1 (1807) Н. Паганіні. За стилем вони близькі до типу етюд; деякі з них мають підзаголовки: «Полювання», «Кампанелла», «Дзвіночки» (відмітимо, що у Гроуве твори Паганіні називаються подвійно, як капричіо, так і як каприси [29, с. 383]). Надалі в скрипковій літературі Капричіо наближається до етюд (Р. Крейцер, П. Роде та ін.), скерцо, тобто додається ще два розуміння цього поняття:

Капричіо = етюди = скерцо

Також серед найбільш характерних зразків жанру романтичного капричіо можна назвати «Блискуче капричіо» для фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона (1832), «Капричіо на тему Арагонської хоти» (пізніше названа просто «Арагонська хота») М. Глінки (1845); «Італійське капричіо» П. Чайковського (1880); «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова (1887); «Арабське капричіо» та «Інтродукція і рондо-капричіозо» К. Сен-

Санса; цілий ряд творів цього жанру Й. Брамса; твори К. М. Вебера, М. Регера, А. Дворжака, Г. Венявського.

І. Ямпольський вважає, що «в оркестровій музиці ХІХ століття Капричіо, подібно до фантазії та рапсодії, є п'єсою з яскраво вираженим національним забарвленням музичного матеріалу («Італійське капричіо» П. Чайковського, «Іспанське капричіо» Н. Римського-Корсакова, «Арабське капричіо» К. Сен-Санса і ін.» [180, с. 710]. Близьке до фантазії «Каприччо на циганські теми» С. Рахманінова відмічено національним колоритом, примхливими змінами руху, оркестровим блиском [103, с. 236].

У багатьох визначеннях багато спільного, кожного разу із додаванням деяких уточнень. Вони демонструють, як поступово поняття «капричіо» поширилося і стало використовуватися в різних жанрах: від окремих п'єс до опер; зберігаючи при тому змістовне навантаження – грайливість, примхливість, несподівану інтригу зіставлень контрастів.

Певний підсумок по визначенню поняття «капричіо» підводить І. Сікорська в Українській музичній енциклопедії: «КАПРИЧІО (каприччіо, каприччо, каприс – *итал.* *capriccio*, *франц.* *caprice* – *букв.* примха, каприз) – загальна назва інструментальних творів, характер яких у різні епохи змінюється. У кінці ХVІ на початку ХVІІ ст. так називали інструментальну п'єсу вільної форми, побудовану на імітації, близьку *фантазії*, ричеркару (наприклад, Капричіо для органа, чембало Я. Свелінка); Капричіо також було одним із джерел *фуги*. У Дж. Фрескобальді (зокрема у «*Capriccio sopra il cusu*»), Й. Я. Фробергера Капричіо віртуозні; в деякі введено звукозображальні ефекти. Та сама традиція проявилась і в «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» Й. С. Баха. У кінці ХVІІІ–ХІХ ст. Капричіо – віртуозні скрипкові твори (П. Роде, Р. Крейцер, Н. Паганіні); у ХІХ ст. – це також романтичні п'єси (К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Й. Брамс та ін.). Наближалися до фантазії «Італійське капричіо» П. Чайковського, «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова, «Капричіо на циганські теми» С. Рахманінова, сповнено відповідного національного колориту

використання характерних національних інтонаційних зворотів та ритмоформул. «Капричіо» – назва однієї з опер Р. Штрауса Виділено в тексті. – Ч. Т.» [129, с. 324].

Отже, за результатами аналізу багатьох можливих варіантів трактування поняття капричіо, узагальнюючі усі особливості розвитку жанру, зазначимо: **капричіо – це, як правило, невелика інструментальна п'єса (часто програмного змісту), з віртуозним, «вередливим» характером. Має зазвичай вільну форму. Капричіо часто насичене несподіваними зворотами та зіставленнями; можливий також гострий, «пікантний» ритм.**

Риси капричіо пронизують численні твори різного часу. Яскравий приклад – «Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова. «Подібно Гейне, Рахманінов у Рапсодії поживляє легенду про скрипаля, що «продав... душу нечистій силі за досконалість в мистецтві, а також за жінку», вводить мотив фаустіанства героя, сцени Страшного Суду («усі варіації з *Dies irae*»), появи «нечистої сили» та «фантастично потворних» двійників, урочистості мистецтва Паганіні, його диявольське пиччікато, заломлює ідею «вільного фантазування» (І. М. Ямпольський), властиву і **паганінієвським капричіо**, відтворює інфернальний та парадійний міфи про музиканта. Виділено нами – Ч.Т.» [120, с. 156]. О. Рощенко вважає, що «Варіаційним циклом Рахманінова **властива капричіозна природа, що виражається у вільній формі, блискучому віртуозному стилі, химерній зміні епізодів і настроїв** (Виділено нами – Ч. Т.)» [там же]. Вона також вказує, що Рахманінов у своїх варіаційних циклах узагальнює і синтезує усі різні історичні типи капричіо, які визначив І. М. Ямпольський. «Це капричіо в інтерпретації М. Преторіуса (1618) – «вільна, імпровізаційна фантазія», Дж. Фрескобальді (1624), який розуміє капричіо як «блискучу поліфонічну п'єсу у віртуозному стилі»... П. Локателлі (1733), який інтерпретував капричіо, як «імпровізовану каденцію» (показово в цьому сенсі тяжіння Рахманінова до формули «кінця» в обраних ним темах!), і, нарешті, у трактуванні Паганіні, який вдихнув у каприс

«новий зміст», обумовлений польотом фантазії, «грою труднощами у поєднанні з багатством музичної думки». Чинником, що об'єднує усі історичні типи капричіо, та що незмінно є присутнім у варіаційних циклах Рахманінова, виявляється іманентно властивий зв'язок капричіо та фантазії» [120, с. 157]. **Так О. Рощенко відмічає та поєднує в капричіозності вільну, імпровізаційну фантазію; блискучу поліфонічну п'єсу у віртуозному стилі, із використаною поліфонічною варіаційністю; введення імпровізованої каденції; грою труднощами у поєднанні із багатством музичної думки.**

Про капричіозну фантазійність О. Рощенко пише: «В розгорнутому гейневському портреті Паганіні один за одним слідує біографії-міфи, один портрет-перетворення змінює інший портрет-метаморфозу. **Портрети скрипаля виготовлені в дусі капричіозної фантазійності, насичені, подібно паганінієвським капричіо, всілякими stravaganze.** Опис портрету Паганіні пензля глухого художника Лізера Йоганна Петера – «дивовижного чудака», єдиного, хто, на думку Гейне, зафіксував «справжню» фізіономію великого скрипаля («Диявол водив мою рукою», – говорив художник про своє творіння), відкриває низку портретів-міфів про трансцендентального генія (Виділено нами – Ч. Т.)» [120, с. 154].

У ХХ столітті жанр капричіо продовжує своє існування: наприклад, Капричіо для фортепіано з оркестром І. Стравінського; інструментальні капричіо В. Гавриліна, А. Белошицького, А. Сташевського, О. Кофанова. Рихард Штраус назвав свою одноактну оперу «Капричіо». У цьому творі символічно представлена одвічна суперечка поетів і музикантів: чиє мистецтво важливіше? Що важливіше в опері – слово або музика? І вибір повинна зробити вередлива красуня графиня Маделена, віддавши своє серце одному з прихильників – поетові або музикантові. Але опера так і закінчується без відповіді на це питання.

Відмітимо, що в ХХ ст. жанрове позначення «капричіо» використовується й в інших видах мистецтва: наприклад, в літературі

(Олександр Логінов, збірка оповідань «Італійське каприччо») або кіно (комедія 1968 року «Італійське каприччо», вирішена у вигляді ряду новел, – режисери: Маріо Монічеллі, Стено, Мауро Болоньїні, П'єр Паоло Пазоліні, Піно Зак, Франко Россі).

1. 2. Становлення жанру інструментального каприччо у творчості Джироламо Фрескобальді

У вересні 2020 року виповнилося 437 років з дня народження великого італійського композитора Джироламо Фрескобальді (1583, Феррарі – 1643, Рим), геній якого особливо проявився в галузі музики для органа і клавішних інструментів: клавесина і клавикорда. Роль Фрескобальді в історії музики можна порівняти із роллю Й. С. Баха, оскільки він сконцентрував та високо підняв досягнення попередників, водночас його творчість багато в чому відбила стильовий поворот, який відбувався в італійському мистецтві, – рух від Ренесансу до Бароко.

Спадщині Дж. Фрескобальді не дуже пощастило. Його твори, аналіз стилю залишаються, зазвичай, поза увагою дослідників. Мистецтво Фрескобальді за його життя користувалося широким визнанням. За словами сучасника, «він співав як ангел з небесного хору, грав на всіх інструментах, і його прославляли як диво в усіх містах Італії» [60, с. 4]. Сьогодні твори Джироламо Фрескобальді практично не відомі у Китаї, та й в Україні їх фактично не виконують. Це зумовлено відсутністю інформації про композитора, про його роль у розвитку історії музики, в створенні нової музичної мови, ряду жанрів, в особливостях його стилю і творчого почерку, в складнощах інтерпретації його творів. Те саме стосується й жанру каприччо, який є дуже багатозначним за витоками тематизму, його інтерпретацією, поліфонічною та варіаційною мовою. Але саме така композиторська мова готує «протидію» строгому стилю – поліфонію Й. С. Баха. На це вказував ще у першому виданні «Історії поліфонії...» (1965) В. Протопопов [116]). Він

писав: «Поліфонія Джироламо Фрескобальді (G. Frescobaldi, 1583–1643) зовсім не вивчена, та й багато його творів не з'явилися в сучасних виданнях. Проте, доступні нам публікації прекрасно демонструють спадкоємність вільного стилю поліфонії, до якого належить музика Фрескобальді, відносно строгого стилю» [115, с . 47].

Дж. Фрескобальді став представником перехідного періоду, що дуже важливо для історії розвитку музичної системи. Стиль Фрескобальді – явище видатне. Ми вважаємо необхідним привернути увагу до жанру капричіо в творчості Дж. Фрескобальді, систематизувати його твори, описати принципи підходу до вибору тематизму, до його розвитку. В цьому дослідженні буде зроблено аналіз *поліфонічних творів*, написаних у жанрі капричіо, в яких головна роль залишається за мелодично самостійними голосами-темами і підкріплюється вільним переміщенням теми з голосу в голос (імітаційність, складний контрапункт) або їх контрастом, новим принципом змісту та розвитку; багаточастинністю із самостійним завершенням.

1.2.1. Жанрово-стильові особливості творчості Дж. Фрескобальді.

XVII століття – важлива епоха розвитку інструментальної музики західноєвропейських країн. Від XVI до XVIII століття вона пройшла великий шлях, досягла самостійного громадського визнання. Початкові етапи імпровізаційного формоутворення та часом дозрівання власне інструментальних жанрів: з фактурою поліфонічною, гомофонно-гармонічною та змішаного типу – фуґи, сюїти, старовинні сонати та концерти, різні «малі» жанри типу фантазії, капричіо, прелюдії та багатьох інших. Цей процес не був однозначний: для нього більш характерні множинність та змішення художніх тенденцій.

Тісно пов'язані з творчим рухом змінювалися й самі форми музичного життя на заході Європи. Для XVII століття ще характерне поєднання старих традицій музикування в церкві, при дворах та в міському побуті, в салонах – з новими умовами звучання музики, з поступовим переростанням старого в нове. «Формування професійного виконавського мистецтва, з властивими

йому особливостями, художніми і технічними завданнями, неодмінно було пов'язане з практикою салонного музикування» [7, с. 33].

Виникають художні об'єднання, меценатство й в іншому громадському середовищі: бюргерські по складу та духу «музичні колегії» в Гамбурзі, Лейпцигу, музичні спільноти у шведських та голландських містах, приватні концертні об'єднання у Лондоні. Залишається в силі й «вплив на музичне життя як придворного, так і церковного середовища, у якому працюють і виконують свої твори видатні композитори Італії, Франції, Німеччини, Англії, Іспанії» [76, с. 295]. Концерти в церкві, які давали Я. Свелінк в Амстердамі, Дж. Фрескобальді в Римі, Д. Букстехуде в Любеку, перетворювалися на великі події художньо-громадського значення та мали серйозний вплив. Збори Аркадської академії в Римі й музичні свята в палаці Оттобоні привертали увагу великих майстрів з інших країн та сприяли виникненню нових творчих зв'язків. Так старі традиції музикування поєднувалися в XVII столітті з новими тенденціями музичного життя.

В історії інструментальної музики участь різних країн Західної Європи проявлялася по-своєму: у кожній національній школі виходила на перший план певна галузь творчості (письменництва і виконання). У Франції склалася школа клавесиністів – композиторів та виконавців у єдиній особі; у Німеччині висунулися композитори-органісти; в Італії з часом на перше місце вийшли скрипалі та скрипкова музика; в Англії, раніше ніж у Франції, склалася своя школа клавіру – так званих верджинелістів (по назві клавішного інструменту); органна музика була блискуче представлена нідерландцем Яном Свелінком та італійцем Джироламо Фрескобальді. Усі ці школи були ізольовані одна від одної, проте зв'язки, що намітилися між ними (наприклад, в галузі органної музики від Свелінка, Фрескобальді до німецьких майстрів), виявилися дуже перспективними.

Т. Ліванова підкреслює дві сторони історичного процесу переходу від строгого стилю до вільного; в інструментальній музиці та канцони, ричеркарі та фантазії триває розвиток і перетворення «потужної поліфонічної традиції

строного письма. Нехай у поліфонічних формах усе відчутніше позначаються гармонічні закономірності, значення тонального плану в розвитку цілого – поліфонія продовжує свій шлях, удосконалюючись саме в цих нових умовах і сходячи до Генделя та Баха» [74, с. 296].

Поліфонія XVII та наступних століть виявляється іншої якості, ніж попередніх. Як відомо, це визначається терміном «вільний стиль» у порівнянні зі строгим стилем поліфонії XV–XVI століть (міркування про строгий та вільний стиль, а також про строге та вільне письмо див. у С.В. Мірошниченко в підрозділі 2.1. «Стиль як категорія музикознавства та теорії поліфонії, взаємодія стильового, до- та постстильового в поліфонії» у монографії «Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики» [98, с. 88-102]).

Отже, виявляється, що одночасно із народженням гомофонного стилю на початку XVII століття відбулася поступова значна зміна в самій поліфонії. Ця трансформація стала результатом тривалого й майже непомітного процесу, що виявлявся в різних аспектах музичної форми. Мелодично виділилися співучі інтонації, та водночас у зв'язку із зростанням ролі інструментальних жанрів стали з'являтися мотиви в дрібному ритмічному русі.

У поєднаннях мелодичних голосів спостерігається чимала свобода утворення дисонансів (септим, секунд), які могли бути узяті із порушенням законів строного стилю без приготування, стрибком, зберігаючи, проте, поступенність, плавність розв'язання, і не лише вниз, але й вгору. У ладотональному відношенні опорою стали мажор та мінор, що замінили старовинні лади, хоча вплив останніх довго ще продовжував позначатися навіть у Йоганна Себастьяна Баха (проявлявся пізніше – у Антонію Рейха, у Дмитра Шостаковича та ін.). Діатоніка, залишаючись основою будови ладу в поліфонічних творах, доповнювалася хроматикою, що позначилося на тематизмі, який вмещав хроматичні звороти, у гармонічних поєднаннях, що іноді навіть фіксувалося у назвах творів (наприклад, «Хроматична фантазія»

Я. Свелінга, «Хроматичне капричіо із затриманнями у протирусі» та «Капричіо «жорсткостей»» Дж. Фрескобальді, «Хроматична фантазія» Й. Баха та ін.).

Значно збагатилося жанрове трактування поліфонічного стилю нового часу. Варіаційна структура на остинатний бас у Дж. Фрескобальді стала більш визначеною, «ніж у творах строгого стилю, де вона вуалюється безперервністю руху, неспівпадінням меж розчленовування в тексті та у контрапунктах. Ритміка їх у Фрескобальді нагадує про строгий стиль, але частіше представлена в дрібних одиницях чвертей, восьмих, шістнадцятих. **Так, у всьому відчувається двоїстість історичного положення його музики, що не заважає їй бути цілісною та художньо самобутньою** (Виділено нами – Ч. Т.)» [115, с. 51].

Твори Дж. Фрескобальді яскраво відобразили період переходу від строго до вільного стилю. Звернемо увагу, що про жанр капричіо в творчості Дж. Фрескобальді у вітчизняному музикознавстві часто немає навіть згадування. У підручниках із музичної літератури та історії музики зарубіжних країн, що широко використовуються при навчанні та знайомстві з творчістю композитора, про капричіо Дж. Фрескобальді зовсім не йде мова, або надаються дуже узагальнені відомості; в жодному з них навіть не систематизовані та не перераховані всі твори Фрескобальді даного жанру. Одним з перших сучасних досліджень, присвячених творчості Дж. Фрескобальді, стала дисертація С. Козликіної «Стиль Джироламо Фрескобальді в контексті епохи раннього бароко» [56].

Для розуміння творів Джироламо Фрескобальді важливо відмітити деякі особливості його музичної мови. В першу чергу це стосується **тематизму**. Разом із концентрованими та виразними темами у нього зустрічаються досить нейтральні, складені, наприклад, сольмізаційні теми. Таке відношення Фрескобальді до тематизму характерно для епохи Відродження як наслідування Середньовіччю.

Яскраво характеризує творчість Дж. Фрескобальді майбутнє перетворення тематизму. З цього приводу Т. Ліванова пише: «Немає сумнівів у тому, що у Фрескобальді новий (особливо для органних композицій) світ образності – набагато більше індивідуальної, або патетичної, або нарочито «жорсткої», або пісенно-м'якої, або енергійно-жвавої, словом, іншої, ніж у попередників у тих самих жанрах. Дослідники відмічають виразність самих тем Фрескобальді, їх інтонаційну життєвість, їх зв'язок із майбутнім. Вони, ці теми, – вже на шляху до того, щоб стати зерном образу» [74, с. 309].

Водночас тематизм і форми творів у Дж. Фрескобальді ще зберігають зв'язки із принципами строгого стилю XVI століття, що помітно принаймні по тому, як *canti firmi* деяких його органних творів ґрунтуються на мелодиці григоріанського хоралу. Це спостерігається у цілому ряду відомих творів, у тому числі й у збірці органних композицій «*Fiori musicale*» («Музичні квіти», 1635), який представляє з себе виклад частин трьох мес із додаванням інструментальних інтермедій та вільних п'єс у різних жанрах (канцони, ричеркари, токкати), пов'язаних з тим же тематизмом або незалежних від нього. Попри те, що інструментальні форми до початку XVII століття вже закріпилися як самостійна галузь музичного мистецтва, її залежність від вокальної ще іноді позначається у Фрескобальді (багато п'єс у «*Fiori musicale*» є перекладеннями вокальних жанрів).

Основна цінність твору Фрескобальді полягала в майстерності обробки матеріалу. У ті часи вважалося, що тематичний матеріал не має ніякого значення, існувала думка, що «красиву мелодію може вигадати навіть неосвічений любитель». Професійні музиканти не прагнули до оригінальності тематичного матеріалу; навпаки, багато що покладалося на випадок, мелодії нерідко «вигадувалися» механічно, «конструювання» музики досягало витонченої віртуозності. Перш за все це стосується роботи з мотивом, умінню виводити один матеріал із іншого – як варіантність, похідність, пророщування.

Мистецтво будувати форму також досягло у Дж. Фрескобальді значної майстерності, новим змістом «заграли» інструментальні форми епохи Ренесансу. Композитора відрізняла особлива манера поводження з тематичним матеріалом. Так, при використанні відомої теми, наприклад, народної, черговий її фрагмент може починатися не від ступеня «оригіналу» (наприклад, «Капричіо на фламандський бас»). Композитор довільно відокремлює фрагменти теми та супроводу, й надалі використовує як самостійний тематичний матеріал, який вільно комбінується (контрапунктує) між собою (наприклад, чудове шеститемне капричіо «Бергамаска»).

Для Дж. Фрескобальді характерне прагнення до єдності та похідності тематичного матеріалу, до збалансованості форми, уміння «перевірити алгеброю гармонію». Недаремно одним з його основних лозунгів, який застосовується й до музики, був: «*Ars sine scientia nihil, ars et scientia unum*» («Мистецтво без науки – ніщо, мистецтво і наука – єдині»).

У творчості Фрескобальді, в першій половині XVII століття, знаходить відображення нове, характерне для епохи бароко. На зміну дещо безпристрасній, академічно строгій музиці Ренесансу приходять яскраве індивідуальне мистецтво великих пристрастей, сміливих драматичних контрастів (Про стилі Ренесансу та бароко в музиці див. статті В. Конен і Т. Ліванової «Ренесанс, бароко, класицизм» [57, с. 134-160, 264-289]). Нове, чим збагатив музичну мову того часу Джироламо Фрескобальді, можна оцінювати, користуючись сучасними критеріями: музикант сьогодення повинен інтелектом усвідомлювати **тематичні особливості**, до яких йому доводиться привчати свій слух, усе інше в музиці Фрескобальді легко доступне нашому емоційному сприйняттю. Його твори насичені **виразними гармоніями**; він експериментує ефектами *durezza e ligature* (затримання та розв'язання), що з'явилися в той час; такі вишукані прийоми більшою мірою служать для передачі афектів.

У зв'язку із використанням **народних тем** слід зазначити чималу роль, яку відіграє варіаційна форма (Фрескобальді іноді вводить варіації у вигляді

танців, зближуючи варіаційний цикл із сюїтою). Дж. Фрескобальді широко користується прийомом варіювання, виведення одного матеріалу із іншого, подальшого тематичного матеріалу із первинної теми. Причому здійснює це в рамках чітко відмежованих розділів. Не завжди можна помітити, що усі мелодичні відрізки, на яких будуються розділи твору, походять із одного «зерна», багато чого важко почути безпосередньо. Цей прийом варіювання та похідності, збереження музичного матеріалу пізніше доведе до найдосконалішої вершини Й. С. Бах.

Відома збірка «Ричеркари й канцони на французький манер» Джироламо Фрескобальді (містить 10 ричеркарів та 5 канцон) уперше була опублікована у 1615 році (перевидана у 1618 році), а у 1626 була об'єднана із «Першою книгою капричіо» (опублікованою окремо в 1624 році). У такому збільшеному варіанті збірка перевидавалася у 1628 та 1642 роках.

Вл. Протопопов вважає, що «характерні жанри інструментальних творів Фрескобальді – ричеркар, канцона, фантазія, капричіо, відмінність між якими у наш час не зовсім зрозуміла». Він продовжує: «У більшості з них варіаційна фактура, але дуже сильна й імітаційна техніка. В деяких випадках ці два принципи об'єднуються» [115, с. 51]. Саме таке об'єднання варіаційної та імітаційної техніки характерне для жанру капричіо у Фрескобальді, що ми побачимо при подальшому аналізі.

Думка про значущість варіаційності та її злиття з імітаційністю ми зустрічаємо у Т. Ліванової: «Що ж до композиції цілого, то при найрізноманітніших сполуках імітаційного розвитку та варіаційності, вона тяжіє до єдності (при різнобічності розвитку), і вже до різноманіття (без розриву з ознаками, що його скріплюють)» [74, с. 309]. При цьому Ліванова зовсім не згадує жанр капричіо в творчості Фрескобальді.

Імітаційність, поліфонічне перетворення та варіювання, так чи інакше, завжди об'єднуються в творчості Дж. Фрескобальді. Саме він розширяє можливості зміни теми, внутрішнього варіювання у малих та у великих частинах форми, з'єднання в різних контрапунктах декількох тем і т.

д., й при цьому одночасно зміцнює образну єдність ричеркару та капричіо завдяки компактності розвитку, чіткому розчленовуванню цілого, тематичної концентрації. Що стосується технічних принципів розвитку, тут проходить процес, у якому діють дві взаємообумовлені сторони: «прагнення до контрастності частин вимагає особистої характерності різної їх тематики, а концентрація образного сенсу кожної з них, у свою чергу, вимагає єдності й цілісності усередині. Як саме досягається ця внутрішня єдність розвитку, ми вже знаємо: витриманим фугованим (часом з елементами варіаційності) або прелюдійним рухом, або рухом «за типом танцю», як... інтонаційно-ритмічну єдність простих (зазвичай двочастинних) гомофонних форм» [74, с. 313].

Інший шлях проходить багатотематичне, багаточастинне капричіо у творчості Джироламо Фрескобальді. Саме тут різноманіття виявляється здатним запанувати над єдністю. Проте й у багатотемних, багаточастинних капричіо діють схожі поліфонічні та варіаційні закономірності, але вирішальне значення має характерна образність кожного розділу, що відокремлює його від інших. Кількість частин або розділів у таких творах ще не встановилася – п'ять, сім, десять (наприклад, як в «Капричіо на Джирольтметту» та «Капричіо на ку-ку»).

Початкова тема багатотемних, багаточастинних капричіо – одна (рідше дві), але в кожній частині тема (теми) набуває новий вигляд, тобто звучить в характерному новому варіанті (змінюється загальний характер руху, темп, метр тощо), а відповідно й уся частина витримується в іншому викладі – іноді більше, іноді менше поліфонічному, або більш співучому, або інструментально-жвавому. Поступово впроваджуються нові теми, також взаємодіючи з передуючими, розвиваючись внутрішньо. Намічаються контрасти між частинами (ритмічні, метричні, динамічні), хоча вони й пов'язані єдиним тематизмом і його варіантами.

У створенні цієї оригінальної форми бере участь «і монотематизм, і характерне варіювання, і фугований виклад, і ранній вид циклічності – все,

чим володіє музикант для розвитку своєї думки в ті часи. Ми знайдемо тут не один образ, що по-різному складається становленням у русі, але цикл різних, хоча і споріднених, образів, що контрастують, по можливості, один іншому. Поняття діалектичності тут не буде звучати ні вульгарно, ні нав'язливо: воно запрошується само собою (Виділено в тексті – Ч. Т.)» [77, с. 310].

Джироламо Фрескобальді створює самостійний інструментальний стиль, вже не підпорядкований вокальній музиці, – стиль Нового часу, який відрізняється власним пристрасним відношенням до світу. В порівнянні з майстрами попередніх епох, Фрескобальді постійно прагне затвердити себе як індивідуальність, зафіксувати це в творах, залишити свій підпис, що засвідчує його особу: такі, наприклад, твори як «Капричіо на Джирольметту» та Пісня під назвою «Фрескобальда».

Й. С. Бах, який жив на 100 років пізніше, високо цінував Фрескобальді. Ще у 1713 році, знаходячись у Веймарі, він переписав для себе «*Fiori musicali*» Фрескобальді. В останні роки життя Бах особливо захоплювався витонченою старовинною поліфонією й у зв'язку з цим постійно повертався до «*Fiori musicali*». Доказом цьому служить останній цикл Баха «Мистецтво фуги», в якому виявляється вишукана контрапунктична робота і запис «контрапунктів» (фуг) у вигляді «партитури клавiру» (що на той час вийшла із вживання), та поява (в якості теми, що вінчає твір) його власного імені В-А-С-Н, – аналогічно із згаданими «розчеркам» Фрескобальді.

1.2.2. Різновиди інструментального капричіо Дж. Фрескобальді.

Перша книга з 12 капричіо, які «написані на різні теми та арії», відноситься до 1624 року (друга книга на жаль так і не з'явилася). У П'ятитомному повному академічному виданні творів для клавiру Джироламо Фрескобальді під редакцією П'єра Пiду (1949-1958) п'єси згруповані відповідно до останніх прижиттєвих публікацій композитора. Оригінальні публікації Фрескобальді, майже усі збірки (окрім токату), були надруковані у вигляді «партитури клавiру», на чотирьох рядках, по одному голосу на кожному рядку. Слід мати на увазі, що за правилами старовинної нотної орфографії (що іноді

використовується і в сучасних виданнях) випадковий знак відноситься тільки до ноти, перед якою він стоїть...

Неодноразово без спеціальних вказівок чергуються такти з різним розміром (наприклад, тридольні $3/4$ і $3/2$). З метою наближення та адаптації музики Фрескобальді до сучасних виконавців різного рівня, в редакцію вносяться деякі доповнення: «модернізований» запис тридольних розділів (у Фрескобальді вони викладені за старовинною традицією, що тягнеться до мензуральної нотації, довгими тривалостями із позначенням відповідного знаку пропорції), додана аплікатура, уточнений розподіл середніх голосів між обома руками.

Капричіо Дж. Фрескобальді можна розділити на три групи:

- 3 капричіо створені на теми, представлені сольмізаційними складами;
- 3 капричіо, в основі яких лежить певне стилістичне або технічне завдання («Капричіо «жорсткостей»», «Хроматичне капричіо із затриманнями та оберненнями»; «Капричіо, у якому необхідно співати верхній голос» – це вид «загадкових» канонів, в яких треба самому визначити моменти вступу голосу);
- 6 капричіо на популярні або народні пісні.

Надамо характеристику найбільш відомих капричіо в творчості Дж. Фрескобальді, які будуть розглядатися в хронологічному порядку, у відповідності до дати їх першої публікації, що зафіксована в сучасній нотації. Багато Капричіо Фрескобальді створені на певні теми, тому в назвах, як правило, присутня частка «на».

«Капричіо на ку-ку» («*Capriccio sopra il cucu*»). Елементарні наспіви, що повторюють пташині вигуки, зустрічаються в музиці здавна. У якості одного з ранніх клавірних зразків згадаємо скерцо «Зозуля» Б. Паскуїні (1637-1710) – блискуча віртуозна п'єса, створена, приблизно у середині XVII ст. (див. [54, с. 63]). У капричіо Дж. Фрескобальді наспів $d2-h1$ звучить виключно у верхньому голосі, утворюючи своєрідне *soprano ostinato*

(подібний прийом ми зустрічали в ричеркарі №10 Дж. Фрескобальді). Інші голоси піддаються багатому ритмічному та метричному варіюванню (ретельний структурний аналіз «Капричіо на ку-ку» буде представлено у підрозділі 1.2.3).

«Капричіо на фламандський бас». Мелодія, що покладена в основу п'єси, належить до популярних тем епох Середньовіччя та Бароко. Початкова фраза мелодії уперше з'являється у французького композитора Клода Сермізі (прибл. 1490-1562) у *chanson* «Au joli bois» («У прекрасному лісі», опублікована у П. Аттен'яна у 1529 р.). У танцювальному варіанті мелодія використовується у збірці фламандського композитора Тільмана Сузато (кінець XV ст. – після 1560 р.) «He derde musyk boexken» («Третя музична книжечка», 1551). Також ця мелодія з'являється в різних рукописних і друкарських збірках: в «книзі Лютні» Джобінса (1573), в «Табулатурі» Вайсселя (1591); «Alemana d'amore» («Любовна алеманда») поміщена в танцювальній збірці 1602 року. Клавірна версія під назвою «Ein Ander Teuttscher Tanntz» («Інший німецький танець») та «Der Sprungkh Drauff» («Стрибок вгору») представлена у табулятурі Аугуста Нормігера (1598); під назвою «Алеманда на пісню «Дівчина-брюнетка» записана у «Нотному зошиті Сусанни ван Сольд» [183, с. 458]).

«Капричіо на фламандський бас» Дж. Фрескобальді, як і «Капричіо на ку-ку», містить ряд метричних та ритмічних складнощів. Тут також є тридольні розділи: перший з них продовжує попередній рух чвертями; другий розділ (т. 85-95) викладений на 3/1, тобто в основі лежить ціла нота (після руху чвертями); далі, в процесі розвитку твору, цей розділ змінює виклад на 3/2, тобто стає у два рази жвавіше.

Капричіо «жорсткостей» (Capriccio di durezze). Існує ряд творів, які Джироламо Фрескобальді присвятив проблемам ранньобарочної гармонії та дисонансам із їх затриманнями та розв'язаннями: це «Хроматичне капричіо із затриманнями в протирусі» і «Капричіо «жорсткостей»» (тобто дисонансів). Вигляд останньої п'єси дає уявлення про її проблематику: у виконавському

плані вона надзвичайно корисна для виховання відчуття природного переходу гострого затримання в м'якше розв'язання. Це капричіо відрізняється від інших значною єдністю форми, яка досягається, зокрема, відсутністю проміжних, тридольних розділів.

Капричіо на тему фра Якопіно, сполучену з піснею «Руджиєро» – один з досить численних прикладів використання дивовижної італійської теми «Руджиєро». Це, власне, не пісенна мелодія, а певна басова модель, на яку накладалася імпровізація мелодії. Як припускають деякі дослідники, назва походить від першого слова однієї з пісень поеми Л. Аріосто «Несамовитий Роланд».

«Руджиєро» свідчить про давню народну традицію співати на досить прості мелодії вподобані поетичні твори. Цілком можливо, що «Руджиєро» спочатку був просто танцем, на що вказує дводольний метр і періодична будова із половинним кадансом у кінці першого речення та з повним – у кінці другого. Про танцювальне походження нагадує деякі старовинні так звані Proportz, тобто повторення в тридольному русі, що зустрічається у старовинних варіантах «Руджиєро».

Перші згадки та нотні записи «Руджиєро» відносяться до XVI століття. Надалі ця тема набуває широкого поширення в первинному вигляді та як основа для різних обробок і варіацій, аж до XIX століття. Причина такої популярності теми «Руджиєро» в народній та професійній музиці – ясність, простота, закінченість, закріплення відчуття основних гармонічних функцій, можливість на базі заданого басу імпровізувати досить різноманітні мелодії та, крім того, зручність підтекстовки: 11-складових віршів із наголосами на 6-му та 10-му складах – саме так написана згадана популярна поема Аріосто, що стала достовірно народною. У басовій моделі «Руджиєро» іноді варіювалися окремі звуки, але в цілому вона залишалася незмінною, її було легко впізнати.

Характерно, що в якості фольклорного матеріалу тема «Руджиєро» ще досі зустрічається в глухих селах Сицилії. Здатність теми утворювати

фундамент для багатого й різноманітного розвитку, імпульс, який вона дала композиторам для створення численних інваріантів, дозволили вже у ХХ столітті назвати монографію, присвячену «Руджиєро»: «Італія – батьківщина остинатного басу» (1934) [185].

Неодноразово звертався до цієї теми й Дж. Фрескобальді. У «Першій книзі токат» у виданні 1615 року містяться «12 варіацій на пісню «Руджиєро»», у «Першій книзі капричіо» є Капричіо на пісню «Руджиєро». Обробка теми «Руджиєро» зустрічається також у «Першій книзі канцон для одного, двох, трьох і чотирьох голосів із basso continuo» (1634).

У Капричіо на пісню «Руджиєро» Дж. Фрескобальді використовує можливість поєднання баса «Руджиєро» із різноманітними мелодіями, що об'єднує її з «темою Якопіно» – з мелодією вочевидь народного походження (вона викладена окремо перед Капричіо). По суті, це Капричіо – варіаційний цикл (як і в інших варіаційних циклах Фрескобальді, тут кожна з шести варіацій має назву «партія»). **Капричіозність цього твору проявляється в його образній темпераментності, в ясності та доступності, в дотепних поєднаннях і перестановках двох мелодій, у яскравому розвитку, який тримає в напрузі увагу слухача аж до останньої ноти.**

Капричіо «Баталія» (*Capriccio «Battaglia»*) Фрескобальді належить до п'єс звукозображального характеру. Його можна порівняти із аналогічними «батальними» клавірними п'єсами В. Бьорда та ін.).

Капричіо на «Джирольметту» (*Capriccio on «Girolmeta»*) Дж. Фрескобальді завершує цикл «Fiori musicali», написаний у жанрі органної літургійної музики (містить 3 меси). Капричіо складається з шести контрастних розділів, що завершуються досконалыми (перша, друга, п'ята і шоста частині) і недосконалыми (третья частина) кадансами в «g» або в «c» іонійському (недосконалий каданс у четвертій частині). Зберігається ладове мислення – іноді стабільне, іноді змінне. В капричіо постійно варіюються і розвиваються дві основні теми – ритмічно та інтонаційно. З основної теми виокремлюються її частини, які потім, – іноді окремо – піддаються різній

обробці (ретельний структурний аналіз буде представлений в підрозділі 1.2.4.). Такий прийом буде в період романтизму широко використовуватися в темах фуг Антоніном Рейха [93].

Про характер і про особливості виконання Капричіо Фрескобальді може надати уявлення авторська передмова до «Першої книги капричіо»: «Для деяких виконавців гра цих п'єс може представляти складність – як різноманітням темпів, так і тим, що вправа в читанні партитур, як правило, перебуває у нехтуванні. Тому я роблю тут наступні зауваження.

У тих місцях, які здаються такими, що не відповідають звичайним правилам контрапункту, слід прагнути знайти задуманий композитором звуковий ефект і бажаний спосіб виконання, що відповідає характеру цих місць. Ці твори, що називаються Капричіо, за стилем не такі прості, як мої ричеркари; але не міркуйте про їх труднощі, поки не повчите їх як слід за інструментом, адже при розучуванні спосіб виконання з'являється сам собою.

Я прагнув писати такі п'єси, які були б приємними та неважкими, придатними для учбових цілей. Якщо ж виконання п'єси від початку до кінця кому-небудь здасться стомливим, я вважаю цілком допустимим, щоб він відібрав ті розділи, які йому більше підходять, я закінчував тим розділом, який завершується в [основній] тональності.

Початок слід грати повільно, щоб наступне здавалося жвавіше і витонченіше. В каденціях виконавець повинен дещо затримати рух, перш ніж переходити до наступного розділу. В тридольних розділах слід грати *adagio* при позначенні 3/1, дещо швидше при 3/2, ще жвавіше при 3/4, а при 6/4 – *allegro*.

У деяких дисонансах виявляться доречними затримання і арпеджування, щоб наступне виглядало дотепнішим [і пікантним]» (цит. за М. Копчевським [60, с. 13]).

1.2.3. Цілісний аналіз «Капричіо на ку-ку» Дж. Фрескобальді.
Ставлення Джироламо Фрескобальді до історичного жанру капричіо

наповнено принциповою новизною, що бере початок від його розуміння жанру, поліфонічної техніки та своєрідного стилю того часу. Виходячи з цілісного аналізу «Капричіо на Ку-ку», можна уточнити компоненти, що входять до змісту капричіо.

Елементарні поспівки, що наслідують пташині вигуки, зустрічаються в музиці з давніх-давен, значне місце у музичній спадщині займають програмні твори, зокрема під назвою «Зозуля», «Ку-ку», із використанням репліки «ку-ку». В якості клавірних зразків можна згадати блискучу віртуозну п'єсу Бернардо Паскуїни скерцо «Зозуля»; активно виконують «Зозулі» Франсуа Куперена і Клода Дакена; також популярні п'єси Олександра Варламова та Василя Калінникова; відомі й «Інвенція на тему народної пісні «Ку-ку»» В. Малера, «Зозуля-невидимка» Р. Шумана та ін.

С. Козликіна в дисертації на тему «Стиль Джироламо Фрескобальді у контексті епохи раннього бароко», розглядаючи варіаційну форму в творчості Фрескобальді, пише: «Варіаційна форма (до якої в широкому сенсі можна віднести форми на *cantus firmus*) – одна з провідних як в інструментальній, так і у вокальній музиці Фрескобальді. В творчості композитора розрізняються: 1) варіації на *basso ostinato* (в основному, музичні арії), 2) варіації на багатоголосну модель, в яких можна виявити декілька інваріантів циклу – мелодію, лінію баса, гармонію, структуру (партити), 3) псевдо-варіаційні цикли на *soprano ostinato* («Капричіо на ку-ку», Ричеркар на «*la-fa-sol-la-re*»), 4) зливо-варіаційні цикли на тактометричну структуру та її гармонічний каркас (пасакальї, чакони)» [56, с. 19]. Так, «Капричіо на ку-ку» і Ричеркар на «*la-fa-sol-la-re*» Фрескобальді С. Козликіна відносить до псевдо-варіаційних циклів на *soprano ostinato*, із чим ми можемо погодитися лише умовно. У «Капричіо на ку-ку» Фрескобальді для клавіру (рік створення 1624) композитор використовує для репліки «ку-ку» звук «d» другої октави та «h» першої. Усі поспівки «ку-ку» піддаються різноманітному ритмічному та метричному варіюванню, а їх основа – терція

– зустрічається й в інших голосах, створюючи переклички. Терції також використовуються за основу багатьох тем капричіо.

«Капричіо на ку-ку» можна поділити на *10 частин-розділів* (164 такти). Слід дослухатися до думки С. Козликіної: «Найчастіше подібні форми складаються із багатьох частин або розділів. Нами відокремлені наступні ознаки закінчення попередньої та настання нової частини вільних імітаційно-контрапунктичних форм: 1) подвійна тактова риска (авторська вказівка), 2) каденція із зупинкою на досягнутому співзвуччі, 3) зміна розміру і темпу в новій частині. Розділ – структурно дрібніша одиниця, ніж частина. Кінець розділу не маркірується в нотації або за допомогою зупинки, а між розділами не відбувається зміна розміру або темпу. Головна ознака закінчення розділу – це каденція *perfectissimam*, після якої зберігається загальний ритмічний рух. Про появлення нової частини або розділу свідчить, окрім того, поява 1) нового контрапунктичного задуму (тобто зміна загальної конфігурації контрапункту) і 2) новий тематизм» [56, с. 19]. Отже, вище сказане підтверджує, що в творі Фрескобальді дотримуються усіх особливостей такої побудови та «Капричіо на ку-ку» умовно має саме 10 частин.

Виникає безліч складнощів при виконанні «Капричіо на ку-ку». Особливо це стосується темпової сторони, оскільки композитор не вказує початкового темпу (не дає настанов) і не розкриває відтворення поліфонічної фактурної цілісності. Тому розглянемо при цілісному аналізі **метричну** будову твору, де поєднуються тридольні та чотиридольні розділи.

Тридольні розділи – другий та останній (т. 24-35, т. 126-141) – в оригіналі нотуються на 3/1. У відомому нам сучасному виданні розмір замінений на 3/2, тобто тривалість укорочена вдвічі. Другий із тридольних розмірів – сьома частина (т. 87-111) в оригіналі має позначення 3, що насправді виявляється 3/4. Інші частини Капричіо – основні, чотиридольні – С [с]: перша, третя-шоста, восьма, десята), що укладаються у 8/4. Створюється метрична рондальна форма, де чотиридольні частини

виконують функцію рефренів, а тридольні – епізодів. Ритмо-метрична форма Капричіо: P-E-P2-E2-P3-E3-P4 (P – рефрен, E – епізоди).

Складність представляють ті розділи капричіо, де іноді відбувається зміна «одиниці руху». Так після 36-37 тактів, де за основу пульсації використана половинна нота, 38-й такт і подальші базуються вже на чіткому русі чвертями (виникає парадокс: восьмі стають більш протяжними, проте сам рух – швидшим та енергійнішим). Зміна ритмічного пульсу відбувається й у такті 64, де половинна стає приблизно рівна попередній чверті. У такті 77 повертається колишня метрична одиниця – чверть. У тактах 142-143 після тридольного руху відновлюється розмір початку п'єси – $C = 4/2$. Але якщо раніше основою руху була половинна, то тепер метричною одиницею стає чверть, рух виявляється значно уповільненим у порівнянні з початковим. Зміни (осучаснення) тривалості в тридольних розділах певною мірою допоможуть зберегти єдність руху.

Твір чотириголосний, де верхній голос постійно «зайнятий» поспівкою (реплікою) «ку-ку», яка при будь-якому розмірі та особливостях будови частини майже постійно змінює своє місце розташування в такті. Вигуки «ку-ку» звучать не рівномірно за часом у драматургії кожної частини.

Перша частина – розмір C – постійний рух репліки «ку-ку» – дві половинні, потім у 7-му та 14-му тактах вклинюється поєднання чверті з половинною. У другій частині – $3/2$ – використаний тільки рух двома половинними, який розпочинається із сильної долі (т. 25, 27), далі рух переміщається до початку на відносно сильну (т. 29, 32) і завершується на іншому варіанті – із слабкої долі на сильну (т. 35-36). У третій частині – $4/4$ – «ку-ку» звучить у подвійному зменшенні відносно першої: восьма та чверть із слабкої на сильну долю (т. 38-40), завершуючи частину стійко восьмою та цілою. Четверта частина – $4/4$ – пронизана «ку-ку» чвертю з половиною у різній метричній змінності; у 59-му такті використовуються дві чверті, завершуючись чвертю з цілою. У п'ятій частині (з 65-го такту) – $4/4$ – ніби заспокоюючись, повертаємося до першого варіанту: дві половинні з

впровадженням у 71-му такті чверті з половинною. У шостій частині – 4/4 – саме останній варіант стає основним, але на межі наступних частин звучить чверть і половинна з крапкою (т. 86-87). Частини сьома – 3/4 (метрично однозначно) та восьма – С – після тривалої перерви повністю продовжує суть передуючої (чверть з половинною), завершуючись чвертю із цілою (т. 125). Дев'ята частина – 3/2 – знову показова збільшенням тривалості репліки «ку-ку», тобто дві половинні при початкових половинна-ціла (т. 127-128). У кінці частини, що вже традиційно, чверть-половинна (т. 141). Завершальна десята частина – С – повністю насичена одним із основних рухів: чверть-половинна. І закінчує твір чверть-бревіс (найбільш тривалий варіант – т. 164).

«Капричіо на ку-ку» базується на взаємодії *дев'яти тем*. **T1** – базова у творі, вона ґрунтується на терції аналогічної репліки «ку-ку» (з V ступеня G-dur, ноти співпадають з «ку-ку», але на октаву нижче) – низхідна терція, повернення та поступеневе її заповнення. **T2** – ніби продовження T1, оскільки слідує одразу за нею. T2 представлена висхідним рухом від тоніки до субдомінанти, лише тепер низхідна терція компенсована стрибком на кварту (до V ступеня G-dur). **T3** у другій частині – варіант T1 – розпочинається із тієї ж терції, далі заповнена терція та нове продовження, що певною мірою передбачає T7. Діапазон T3 утворює тритон, тема охоплює «d» дорійське і «d» іонійське. Перед закінченням частини в тенорі з'являється **T4**, яка близька до ракоходу (кребс), заснована на поступеновому русі висхідного трихорду і тетрахорду (восьмі із шістнадцятими). У наступній **T5** початковий зворот співпадає з T3 (терція від «g» та її заповнення – 4 звуки), далі слідує ракохід завершення T2 (5 звуків). Після першої половинної ноти увесь рух відбувається чвертями. **T5** – *сполучення, синтез T3 і T2*. **T6** – варіант T4 – низхідний трихорд і тетрахорд рухом чвертями, тобто T6 – обернений варіант T4 із ритмічним варіюванням у збільшенні. **T7** – знову варіант T4 – висхідний тетрахорд із ритмічною трансформацією від «d» до «g» з повтором першого звуку, в завершенні теми стрибок на терцію та низхідний трихорд. Так *T4, T6 і T7 близькі та варіантні за змістом*. **T8** –

також варіантна від передуючих: варіант початку T3 (терція, співпадаюча із звуковисотністю «ку-ку», на октаву нижче та її заповнення), закінчення T2 (аналогічна початкова терція, заповнена квартою) із танцювальним рухом восьмими. T9 достатньо самостійна із відсутньою терцією: потрібне затвердження тоніки, висхідний секундовий рух і низхідний тетраорд до шостого ступеня. Цікаво, оскільки T2 – *природне продовження T1*, тоді й T9 – *продовження T8*.

У трьох частинах Капрічіо – №1, 4 і 10 – теми одразу вступають у контрапункт; у частинах № 2, 5, 6 композитор вводить одну тему; в інших частинах розвиваються елементи попередніх тем, їх варіанти. Основний рух у «Капрічіо на ку-ку» – поступеневий секундовий, тому будь-який інший інтервал виявляється характерною особливістю теми.

Десять частин «Капрічіо на ку-ку» Дж. Фрескобальді об'єднуються у *три драматургічні хвили*.

У **першій хвилі** спочатку репліка «ку-ку» звучить 13 разів. Перший раз з'являється під час імітації другої теми (T2) у кінці третього такту та в кінці звучання цієї теми (т. 3-4); потім двічі на фоні завершення цієї ж теми, але цього разу захоплює і кінець T1 (т. 7); далі репліка на 2 такти поступається місцем контрапункту T1 і T2, і стрето T1, вступаючи на варіанті T2 (т. 11). Знову через 2 такти репліка «ку-ку» звучить на фоні контрапункту T1 і T2, двічі віддаючи перевагу T2. І знову з'явиться контрапункт тем (т. 16-17), у якому Фрескобальді надає перевагу T2 (т. 18, 19, 21). Так, ми чуємо, що репліка «ку-ку» постійно дає можливість відзвучати контрапункту тем (від 2-х до 1-го такту), а також вважає за краще контрапунктувати з T2, оскільки в ній панує плавний рух, що не створює імітаційності із терціями, якими насичена T1.

Контрапункт T1/T2 звучить 6 разів і компенсується у другій частині першої хвилі «Капрічіо на Ку-ку» (3/2), яка одразу розпочинається із імітації терції в усіх голосах: тенор, альт, сопрано (репліка «ку-ку»), бас (від «d», «g», «d», «d»). Звернемо увагу, що T3, як і T1, розпочинається із низхідної терції

та є її варіантом. І знову «ку-ку» дає можливість відзвучати Т3 майже в усіх голосах. Імітаційність триває: сопрано-альт (т. 27-28), сопрано-тенор-сопрано-тенор (т. 29-30), сопрано-альт (т. 34-35).

Третя частина (С) капричію знов-таки побудована на імітації терції (з'являється репліка «ку-ку» всього 4 рази). Після 2-х тактів вільного розвитку голосів (початкові акорди, імітаційні проведення оспівувань, низхідних оспівувань і їх розвитку), що нагадують інтермедію, в усіх голосах з'являються декілька хвиль самостійних терцій поза тематизмом: тенор, альт, бас, сопрано (від «d», «g», «a», «d»); бас, тенор, альт, сопрано (від «g», «c», «f», «d»); потім не повне охоплення голосів : альт, альт, бас, сопрано (від «e», «a», «d», «d»). Тепер слідує цілий терцієвий каскад (т. 41-42) на фоні початкового мотиву Т3 у баса: бас, тенор, альт, альт, альт, альт (від «e», «a»; «d», «e», «a», «g»); і завершальний такт: тенор, тенор, сопрано (від «d», «c», «d»). Якщо врахувати, що репліки в сопрано не змінні за звуковисотністю, тоді ж виявляється, що саме вони постійно завершують імітації (окрім четвертої частини першої хвилі), визначаючи імітаційну вершину, причому дві останні не повні.

Четверта частина (С) насичена новими темами та їх сполученнями. Починається контрапунктом Т4 і Т5 (тенор, бас). Т5 спокійна й протяжна (трохи більше двох тактів), а Т4 нестримно рухається, займає один такт, у зв'язку з чим вона встигає пройти двічі (тенор, альт) – як версія та інверсія (т. 44-45). Репліка «ку-ку» (проходить 11 разів) тут ритмічно рівномірна, спочатку звучить досить рідко (через два, а то і три такти).

Далі поспівка з'являється все частіше: між проведеннями Т4 (на межі 44-45 т.); потім після горизонтально-рухомого контрапункту тем (інверсія Т5 і бас, тенор Т4, що були на межі 47-48 т.); на кульмінації Т5 (дублювання альтя, тенора) й інверсії Т4 (т. 49). Розвивається Т4 у прямому (в тенора), оберненому (в альтя) варіанті, вторгаючись терцією «ку-ку» (т. 51) у подальше пряме часткове подвоєння у альтя й тенора Т4 на фоні варіанта у

баса T5. Завершується перший розділ цієї частини, де відбувається поступове згущування поліфонічного розвитку тексту, як і початок, на тоніці G-dur.

У 53 такті розпочинається серединний розділ першої хвилі капричіо, насичений різними принципами перетворення тематизму: потрійний вертикально-рухомий контрапункт (відносно передуючих), поява репліки «ку-ку» як продовження версії T5 (т. 54), потім досить тривале мовчання, під час якого проходять складні контрапункти T4 і T5 у прямому й оберненому вигляді, подвоєння T4 в дециму, вторгаючись між ними (на межі т. 57-58), і в завершенні відбувається поєднання тем. Останній розділ (т. 59-64) – завершальний, де на фоні вільного контрапункту голосів посилено (у кожному такті) з'являються репліки «ку-ку».

Наступна друга хвиля Капричіо розпочинається з частини п'ятої (65 т.), 8/4, і відмічена появою нової теми – T6 – теми-руху, що складається з трихорда і тетрахорду. Вперше композитор використовує відверте стрето: бас, тенор, альт і тенор (інверсії), у кінці якого з'являється репліка «ку-ку» (звучить тут 8 разів), повертаючи ритм першої частини (дві половинні). Також уперше в «Капричіо на ку-ку» Фрескобальді вводить оригінальний прийом: кінець версії T6 перетворюється на інверсію, стаючи його початком, і знову останній звук починає версію теми у тенора з різним ритмічним змістом (тт. 65-68), із стрето інверсії баса та альта. Саме тут, на вершині стрето, з'являється репліка «ку-ку» (т. 68). У другому розділі імітаційна інтермедія на висхідних трихордах, завершена реплікою «ку-ку», призводить до наступного стрето T6 (з т. 69) із уведенням репліки «ку-ку» знову при їх завершенні (т. 71) на гармонії D7-VI G-dur. Третій розділ характеризується тривалим стрето T6, на фоні якого постійно звучить репліка «ку-ку», що завершується недосконалим кадансом у D-dur. Закінчується частина третьою інтермедією-переходом, аналогічно попередній інтермедії, але розімкненою на D7, що приводить до a-moll.

Шоста частина «Капричіо на ку-ку» – C – (т. 78) побудована на постійному 2-3-голосному стрето нової танцювальної T7, в якій знову

починається ритмічне подрібнення (з'являються восьмі з двома шістнадцятими). Композитор вже у двох голосах стрето використовує збіг кінця та початку теми (т. 78-80, 80-81). Репліка «ку-ку» з'являється тут всього 4 рази (чверть – половинна): вона починає частину, звучить на межі першого речення (т. 80-81), потім у кожному такті, аж до завершення фрази (тт. 82, 83). Закінчується частина розімкнено, тільки стрето T7, з відхиленням у с-moll із завершенням на D тональності D-dur.

Сьома частина «Капричіо на ку-ку» – 3/4 – за конфігурацією нагадує тридольну другу частину; вона також побудована на стрето-перекличках терцієвої лейт-інтонації в музичному матеріалі, похідному від T1 і T3. Починається із стрето-перекличок (т. 87-92) тенор-альт-бас-сопрано-альт (від нот «d», «g», «g», «d», «g»); триває другим етапом стрето-перекличок-секвенцій (т. 93-100) бас-альт-тенор-тенор-сопрано-бас-тенор (через тире відмічені секвенції: від звуків «с», «g», «h»-«с», «d», «g»-«е»). У цьому розділі репліка «ку-ку» (чверть-половинна) з'являється на вершинах стретних перекличок (у тактах 4 і 10 частини). Далі слідує вільний розвиток позатематичних голосів, при якому репліка «ку-ку» звучить частіше, іноді з терцієвими перекличками: сопрано-тенор-бас-альт-бас («d», «d», «g», «g», «е») в т. 103-105. Закінчується частина відхиленням і затвердженням d-moll.

Восьма частина, яка завершує другу хвилю «Капричіо на ку-ку» (C), наповнена спокійним секундовим гамоподібним висхідним і низхідним рухом восьмих, повних імітацій. Репліка «ку-ку» з'являється тільки у кінці п'ятого такту частини й надалі не радує частою появою (всього 5 разів). Закінчується частина недосконалим кадансом у G-dur.

Третя хвиля Капричіо складається з двох частин. Дев'ята (3/2) – спокійна, епічна. Виникає відчуття репризності: розвивається T2, іноді точна, в основному її варіанти; деколи використовується T6 (т. 132). У 16 тактах частини репліка «ку-ку» звучить 6 разів, вступаючи через два, три, один такт, надаючи можливість вільному розвитку елементів згаданих тем. Не насичуються голоси кількісно: відключається сопрано (тт. 126-127, 129, 131-

133, 135, 137-139), бас (тт. 129-130, 134-136), активізується варіант T2 у баса (т. 137, 138, 140). Перерва між репліками «ку-ку», які за змістом чверть-половинна (знову репрізно) – складає 1 або 2 такти.

В останній, десятій частині (С) Капричіо прискорюється рух, поживляються теми, панує G-dur. Протягом 25 тактів репліка «ку-ку» звучить 11 разів. Тут з'являються T8 і T9, які близькі T2 і T7. Терцієвий рух T8 перегукується з реплікою «ку-ку», створюючи імітаційну систему: в початковому такті «d»-»h» (тенор), «d»-»h» (сопрано), «d»-»h» (тенор). Далі композитор вважає за краще мовчати під час вільного розвитку голосів, зокрема й при появі T8 – імітаційно, самостійно (тт. 143, 147-149, 151, 153-154, 159, 161-162). Завершується капричіо недосконалим кадансом у G-dur.

Отже, у Капричіо Дж. Фрескобальді, виявляється, що **репліка «ку-ку» не статична. Вона активно бере участь у розвитку драматургії капричіо, в його метричному змісті, вторгаючись у різне контрапунктичне співвідношення із численним тематизмом, неодноразово поступаючись місцем різним темам і їх розвитку, а також звучанню вільних голосів. У завершенні частин капричіо досить часто в репліці «ку-ку» поєднується менша тривалість із значно більшою, знаменуючи зупинку.**

Тональність «Капричіо на ку-ку» g натуральний і міксолідійський. Перша частина тонально стійка (відповідь на тему – субдомінантова), у другій присутній ряд відхилень: у D-dur–a-moll–D-dur–d-moll дорійському, завершується досконалим кадансом (без терції), що буває не часто в Капричіо (відповідь також субдомінантова). Третя частина розвиненіша тонально: E-dur сприймається як домінанта до a-moll; D-dur як відхилення до G-dur; d-moll – як субдомінанта A-dur, яка є DD G-dur; далі D7 до G-dur. Завершується частина недосконалим кадансом у G-dur. У четвертій та п'ятій частині панує іонійський і міксолідійський D-dur. П'ята частина (C=8/4=4/2) завершується тонікою G-dur, але далі розмикається інтермедією-зв'язкою і закінчується D7 до G-dur. Шоста частина (C=4/2) зберігає ті ж тональні співвідношення, але у кінці звучить гармонічна субдомінанта й домінанта G-

dur (половинний каданс); у сьомій частині лише у кінці D-dur/ d-moll (на t6). У восьмій частині (8/4, що переходить в 4/4) після e-moll запанує чергування g, миксолідійський, дорійський, іонійський, завершуючись як і попередня частина недосконалим кадансом у тональності G-dur. Дев'ята частина закінчується половинним кадансом, десята – при тих самих складових, тонічним недосконалим кадансом у G-dur.

Настільки ретельний аналіз тематизму та будови «Капричіо на Ку-ку» було зроблено з метою демонстрації сміливого для того часу порушення композитором суворих правил строгого контрапункту, що стало новаторством.

Дж. Фрескобальді використовує різні **принципи поліфонічного перетворення**. До них належать: версія та інверсія різних тем, постійна зміна ритмічного змісту тематизму, трансформація особливостей тем, їх похідність, варіантність, поєднання різних елементів тем, їх переміщення з однієї в іншу, тобто постійна інтонаційна взаємодія усіх дев'яти тем капричіо, складний контрапункт (вертикально-рухомий і горизонтально-рухомий), стрето (двохголосне і триголосне), імітації, переклички з терцією репліки «ку-ку», неодноразове зчеплення кінцівки теми та її початку, скорочення, відсічення, трансформація початку, кінця, середини тематичного матеріалу.

1.2.4. Цілісний аналіз Капричіо на «Джирольметту» Дж. Фрескобальді. Представимо ще одне Капричіо Дж. Фрескобальді, яке демонструє особливості драматургічного розвитку та заслуговує на виняткову увагу.

Форму твору можна визначити як складну тричастинну із динамічною репризою: перший розділ займає три частини; другий – складена двочастинна форма (четверта і п'ята частини); скорочена динамічна реприза-кода (шоста частина).

Первинний темп Капричіо на «Джирольметту» тривалий час зберігається, лише у п'ятій частині змінюється на *Alto modo*, в останній – на *Allegro*. Зміна розміру також характерні для твору композитора: перша та

друга частині – С (С); третя – 6/4, а у кінці (у останніх 4-х тактах) – С (завершуючи цей розділ фермато); такий же розмір зберігається й у наступних розділах, які також завершуються фермато; лише наприкінці, в останньому розділі, що асоціюється із 3/4, переходячи (після 8 тактів) у 6/4. Простежується поступове ритмічне подрібнення при появі нової теми.

Перша частина Капричіо на «Джирольметту» – Allegro – (1-18 тт.) базується на двох темах. Цікаво, що **друга тема з'являється у вигляді першого протискладнення (П1 = Т2)**. Далі вона (друга тема) виходить на самостійний рівень розвитку: у контрапункті з першою, у вертикально- й горизонтально-рухомому контрапунктах; у двоголосних стрето. Ці теми пронизують усі частини капричіо (таким чином, **саме Фрескобальді передбачив різновид складних багатотемних фуг. де П1 = Т2**).

Перша тема (**Т1**) – модулююча, подвійна: e-moll – C-dur, що іноді сприймається як G-dur – C-dur (тоді тема розпочинається із шостого ступеня). Сама тема побудована оригінально: після характерної частини двічі, ритмічно варіантно, звучить загальна (поступеневий рух від «g» до «с»). Вже в експозиційній частині відсікається повтор загальної частини (т. 6-8, 11-12), змінюється інтервальна будова теми (т. 6-8), початковий лад (т. 16). Порушується й експозиційність викладу першої теми, нагадуючи триголосну експозицію і контрекспозицію: альт (від «e»), доміантовий у сопрано (від «h»), бас (від «e»); альт (від «h»), тенор від («e»), сопрано (від «h»).

Друга тема (**Т2**) – близька до першої відносно загальної частини: ритмічно варіантний поступеневий низхідний рух від «g» до «d», далі гамоподібний від «g» до «g». Ця тема більш подрібнена і відносно Т1 побудована на взаємодоповнюючій ритміці. Т2 вступає ніби П1 до першої теми у альту від «e», відповідь – у тенора від «h» (як доміантова відповідь); пізніше тема звучить самостійно, стретно в тенора від «g» і ріспоста в сопрано від «h»; тепер у баса від «e» в контрапункті з Т1 і стретно із горизонтальним контрапунктом у сопрано від «e»; останній раз у цій частині у альту від «h» із вільним контрапунктом Т1.

Друга частина Капричіо на «Джирольметту» (19-33 тт.) – базується на тих же двох темах: на їх складному контрапункті з перестановкою голосів, зі зміною часу вступу; із двохголосним і триголосним стрето T2, із скороченням її загальної частини, з її ритмічними та інтонаційними варіантами, з віддаленою за часом загальною частиною. І якщо T1 проходить 6 разів (повністю, скорочено, варіантно), то T2 – 8 разів. Ладо-тональність зберігається аналогічно першій частині, як і досконалий каданс у G-dur. Характерний послідовний вступ голосів і їх періодичне відключення для подальшого вступу.

У *третьій частині* (34-43 тт.), 6/4 – знову панують ті ж дві теми: T1 звучить 6 разів, а T2 – 4 рази, помалу поступаючись місцем новому контрапункту, який не оформляється в самостійну тему. Це оспівування із подальшим низхідним рухом. З'являючись як продовження характерної частини T1, новий контрапункт поживає рух постійними восьмими, секвенціями і вносить риси танцювальності: звучить у альта (т. 25, 26), у сопрано (т. 42), у баса (у прямому русі – т. 45, у зверненні – т. 46). У коді змінюється розмір на C, використовується тільки новий контрапункт у альта і тенора (т. 48, 49). Кода завершується яскравим кадансом із фермато, хоча й нездійсненим, ніби допускаючи закінчення тричастинності, побудованої на двох темах.

Четверта частина капричіо (50-71 тт.) характеризується тематичним оновленням і загострюється висхідними хроматизмами нової, третьої теми (T3). Вона одразу вступає у альта в контрапункті із другою темою в сопрано (причому вони звучать від експозиційних нот: «e» і «h»); далі в тенора – в контрапункті із першою темою, яка знаходиться в альта. Цього разу ніби проходить **справжня експозиція**: T2 з'являється в усіх чотирьох голосах – низхідне магістральне стрето (сопрано, альт, тенор, бас); контрекспозиція: тенор (стретний), альт, сопрано, бас (3+1). T3 також знаходиться в експозиції та контрекспозиції, які сполучені стрето: альт (контрапункт з T2), тенор (з T1), бас (з T2 у альта), сопрано в стрето з альтом (у контрапункті з T2 у

тенора), бас (у контрапункті із стрето T1), сопрано (із стрето T2), тенор (у контрапункті з T2). І лише перша тема проходить не в усіх голосах, виконуючи ніби підпорядковану роль: альт, сопрано в стрето знову з альтом, тенор. Звернемо увагу, що жодного разу не звучить контрапункт T1, T2, T3, у наявності лише парні контрапункти. Таким чином, четверта частина капричіо містить рівноправні три теми і завершується недосконалим кадансом у тональності C-dur, підкресленим фермато.

П'ята частина капричіо, *Alto modo*, C (72-85 тт.), характеризується появою четвертої теми (T4) – компактної, ритмічно загостреної, танцювальної. T1 розтягнута на чотири із половиною такти і коротка T4 (один такт) встигає пройти контрапунктом чотири рази: у альта (від «g»), тенора (від «h»), баса (від «g»), знову тенора (від «c»). Наступне проведення T1 у баса також супроводжується декількома появами T4: в альта (від «g»), у сопрано (від «h») з подальшим переростанням у T2 зі значним ритмічним зменшенням (т.79-81). Останній раз звучить характерна частина T1 у альта в контрапункті з T4 у тенора. Потім бере «у свої руки» триголосне стрето T2 (бас, сопрано, тенор), доходячи до досконалого кадансу в G-dur із фермато. У цій частині, окрім контрапунктів T1 з T4, зустрічається поєднання T1 і T2, але контрапункт T2 з T4 відсутній.

Завершальна, *Шоста частина* Капричіо на «Джирольметту» – Allegro, C (86-102 тт.), асоціюється із закінченням, репризою-кодою, з пануванням T2 в основному виді, в двох і триголосних стрето із вичлененням загальної частини, а також з декількома нагадуваннями характерної частини T1. У кінці використаний тривалий доміантовий органний пункт із розв'язанням у досконалу тоніку.

Підведемо підсумки проведеного аналізу: у 4-х голосному Капричіо на «Джирольметту» шість частин, чотири теми, форма складна тричастинна з динамічною репризою. Композитор використовує складні контрапункти різних тем: в основному це T1 і T2 (три частини і остання); контрапункт T1 і T3, T2 і T3 (четверта частина); контрапункт T4 у поєднанні з T1 (п'ята

частина). Відбувається яскрава поліфонізація музичного матеріалу: звучать різного типу контрапункти тем, дво- і триголосні стрето.

Фрескобальді віддає перевагу оспівуванням, стрибку на терцію з поверненням, різноспрямованим тетраордам, триордам, пентаордам. Кульмінаційний квартовий або квінтовий стрибок, зазвичай перед загальною частиною теми. В основних – наскрізних темах (Т1 і Т2) – композитор після характерної частини використовує прийом інтонаційного проростання (а – в – в1).

За характером теми – епічні (Т1 і Т2), поступеневі хроматичні (Т3), жанрові танцювальні (Т4). У викладі теми композитор віддає перевагу ритмічній та інтонаційній трансформації: зміна закінчення, вичленення загальної частини теми, її скорочення, віддалення, варіантний повтор; обернення, збільшення початкового елемента, скорочення середини теми й постійне ритмічне та метричне варіювання. **З появою кожної нової теми музика Капричіо на «Джирометту» загострюється, ритмічно насичується, хроматизується, стає більш жанрово визначеною.**

Отже, у результаті проведеного аналізу ряду творів Дж. Фрескобальді, ми можемо стверджувати, що **композитор прекрасно володів поліфонічною технікою, і його творчість знаходилася на роздоріжжі строгого та вільного стилів.** Погодимось із Вл. Протопоповим, що саме «Фрескобальді належить заслуга затвердження нового стилю органної і клавірної поліфонії, який досліджував традиції хорової музики строгого стилю, та зберігав співучість її голосоведення і затверджував епоху розвиненого інструментального мистецтва, від якого прямий шлях до Баха, до його монументальних органних композицій» [115, с. 56]. Отже, поліфонія Джироламо Фрескобальді – яскраве явище в історії музики, що стало важливим етапом виходу за межі строгого стилю та підготовки появи вільного.

1.3. Капричіо Й. С. Баха – як зразок жанру епохи Бароко

Якщо творчість Джироламо Фрескобальді сприяла поступовому руйнуванню законів строгого стилю та формуванню вільного поліфонічного стилю, то поліфонічне мистецтво Й. С. Баха (1685-1750) піднялося на виняткову висоту в результаті складного процесу, який відбувався в різних жанрах упродовж попередніх століть у західноєвропейській музиці. Бах узагальнив кращі досягнення поліфоністів XVI–XVII століть, увібравши їх художні принципи та прийоми музичної виразності.

«Це не метафора, це реальний висновок, ґрунтований на тому, що Бах вивчав, переписував, перекладав твори Палестрини, Фрескобальді, Фробергера, Рейнкена, Легренци, Керля, Букстехуде, І. К. Ф. Фишера, Кореллі, Пахельбеля, Бема, Ф. Куперена, де Грінї, Вівальді та інших майстрів. Свідомством цьому являються не лише рукописи Баха, що містять списки або транскрипції творів цих авторів, але й дуже важливий лист Філіпа Емануеля до І. Н. Форкеля – першого біографа Йоганна Себастьяна. З нього ми дізнаємося про творчі симпатії Баха-батька, які не могли не відбитися і на його художніх принципах» [115, с. 124].

Ми вже зазначали раніше, що М. Преторіус визначив жанр капричіо як вільну, імпровізовану фантазію, не пов'язану з якою-небудь задалегідь встановленою схемою розвитку тематичного матеріалу, що зв'язало жанр капричіо із фантазією (1618). На початку XVIII століття жанр капричіо активніше впроваджується в інструментальну музику. У Дж. Фрескобальді, Й. Фробергера капричіо стали віртуозні та в деякі з них вводилися звукозображальні прийоми («*Capriccio sopra il cuscio*» Дж. Фрескобальді; програмні твори у творчості німецького клавіриста, численні «*tombeaux*» («музичні епітафії») Й. Фробергера, що зображують «переїзд на човні через Рейн і пов'язані з цим небезпеки» та ін.).

У даному ряду творів Капричіо Й. С. Баха BWV 992 та BWV993 стали одними з ранніх яскравих зразків жанру. Зупинимося на першому капричіо більш детально.

«Капричіо на від'їзд улюбленого брата» («Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo») BWV 992 (1704) – найбільш оригінальний твір молодого Йоганна Себастьяна Баха. Є припущення, що це перший твір композитора, написаний у 19 років. У програмі капричіо йдеться про наближення від'їзду Йоганна Якоба Баха до армії (у цей час Й. С. Бах отримав посаду органіста в Арнштадті). Як зазначає А. Швейцер: «Єдина у своєму роді п'єса – Капричіо В-dur – створена Бахом у Арнштадті на честь свого другого за старшинством брата Йоганна Якоба. Останній у 1704 році, коли Карл XII був у Польщі, завербувався гобоїстом до шведської армії. На прощання «у сімейному колі» дев'ятнадцятирічний Йоганн Себастьян Бах написав «Капричіо на від'їзд полюбленого брата» [169, с. 247].

На думку дослідників творчості Й. С. Баха, це капричіо для клавесину, є **найбільш оригінальним твором композитора**, в якому не лише зображені у злегка іронічній формі окремі етапи прощання й настрої, що пов'язані з ним, але й продемонстровані творчі досягнення молодого композитора. Вже у першому досвіді програмного капричіо очевидні риси зрілої творчості композитора: його іскрометний гумор, глибина втілення переживань, цілісність і завершеність структури та драматургічної форми, образність музичної мови, що передбачила його знамениті символи.

Багато в чому прообразом даного капричіо послужили опубліковані у 1700 році (за чотири роки до того) «Біблійні сонати» Йоганна Кунау – композитора, письменника і вченого. Ромен Роллан зазначав: ««Біблійні сонати», як і деякі інші п'єси Кунау, дають основу вважати його «не лише прямим попередником Йоганна Себастьяна Баха, ... але, судячи з багатьох місць, і безумовним для нього зразком» [119, с. 150].

Кунау прагнув до простоти і доступності, а його клавірні твори відрізняються співучістю та природністю розвитку. «Біблійні сонати» –

багаточастинні «музичні оповідання»; перед початком кожної сонати надається детальна програма, окремі епізоди супроводжуються короткими «анотаціями». У передмові до сонат композитор пише про принципи втілення програми у музиці. Часто програмність буває зрозуміла, навіть не висловлена, – «коли музика наслідує спів птахів, удари дзвонів, гарматні постріли і т. ін. ... Але буває також, що вважаєш за краще виражатися шляхом **аналогій** і пишеш таким чином, що музика може порівнюватися із зображуваним об'єктом за посередництвом певного звороту... (виділено в тексті – Ч.Т.)» [61, с. 2].

Сонати Й. Кунау – це своєрідна спроба програмного втілення біблійних сюжетів у циклі з шести клавірних. У творі використані відомі біблійні історії, що були того часу популярними в образотворчому мистецтві: «Битва Давида з Голіафом», «Саул, вилікуваний Давидом за допомогою музики», «Одруження Іакова» та інші. У кожній сонаті по декілька частин з програмними підзаголовками: «Хвастоці Голіафа», «Трепет ізраїльтян», «Хоробрість Давида» або «Печаль і божевілля Саула»...

Т. Ліванова вважає, що «Музика наївно-зображальна, іноді при явно умоглядних прийомах. Кунау пояснює у значній передмові, що паралельні квінти, наприклад (тобто заборонені правилами ходи), передають саме божевілля, точно так, як і вихід за межі тональності у фузі. Втім, у сонатах Кунау є і цікаві виразні знахідки» [74, с. 99]. Проте саме такий принцип інтерпретації біблійних сюжетів був особливо чужий Баху. Ми посилаємося на приклад Кунау лише для того, щоб нагадати не тільки «безсюжетне» ставлення до духовної тематики у тій самій Німеччині, поряд із Бахом. Бах в окремих випадках і сам не цурався програмності, як свідчить його «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» для клавіру (1704) з програмними підзаголовками кожної частини. Але у нього це – жарт, виключення, зовсім «не пов'язане з основними принципами творчості й тим більше із інтерпретацією духовних тем або сюжетів» [там же, с. 100].

Кунау один з перших застосував форму циклічної сонати, запозичивши її із скрипкової літератури. Саме він торкнувся в клавесинній музиці складної сфери образів і почуттів, що потребують нових засобів музичного втілення. У цьому Кунау впритул наблизився до Баха. «Капричіо» Баха не таке розвинене за формою, як «Біблійні сонати», але музична мова більш яскрава й оригінальна. У «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» образотворчі моменти природно поєднуються з епізодами значної виразної сили. Спираючись на широке коло різноманітних художніх засобів своїх попередників, Бах створює власні виразні й образотворчі прийоми, які згодом широко застосовуватиме.

Програмне «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» – **циклічний твір** контрастно-складеної форми, що сприймається як **старовинна соната** (у розумінні цього жанру XVII століття як цикл п'єс нетанцювального характеру). Бах детально засобами музики описує події, пов'язані з від'їздом брата, який завербувався гобоїстом до армії шведського короля Карла XII. Драматургія шести частин капричіо включає різні контрастні епізоди з програмними назвами, в кожному з яких присутні нові герої, утілюються інші почуття.

I частина – *Arioso*: «Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten». «Ласкаві напуття друзів, щоб утримати його від подорожі» (за іншим перекладом: «Лестоші друзів, щоб утримати його від подорожі»). *Adagio*, B-dur, C.

II частина – Фугетта “Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, di ihm in der Fremde konnten vorfallen”. «Про різні казуси, які можуть трапитися з ним на чужині». *Andante*, g-moll, C.

III частина – «Загальний плач друзів» (за іншим перекладом: «Загальна скорбота друзів»). *Ist eia allgemeines Lamento der Freunde*. *Adagio assai* (*Adagissimo*), f-moll, $\frac{3}{4}$, Варіації на *basso-ostinato*.

IV частина «Allhier kommen die Freunde, well sie doch sehen, dass es anders nicht sein kann? und nehmen Abschied». «Тут приходять друзі та,

побачивши, що нічого не поробиш, прощаються із ним». *Un poco Largo, Es-dur, C.*

V частина «Aria di Postiglione». «Арія листоноші». *Adagio poco, B-dur, C.*

VI частина. «Fuga all imitazione della cornetta di postiglione». «Фуга у наслідуванні ріжки листоноші» (імітується ріжок листоноші). *Allegro, B-dur, C.*

Кожній частині капричіо властива своя форма, а також специфічна музична мова для передачі того або іншого сенсу. Влучно обрані інтонації, ритмічні та структурні елементи перетворюють інструментальну п'єсу на цілу поему без слів, але зрозумілу слухачеві. Розглянемо детально кожную частину капричіо.

Перша частина – *Arioso (Adagio, B-dur)* – витончена жанрова мініатюра. М'які інтонації, рух мелодії паралельними консонансами, насиченими мелізматикою, наочно передають вкрадливість людської мови, напуття. Тематизм будується на інтонаційному змісті мотивів різних типів, частіше ямбічних. Багаторазово, варіантно повторюючись, вони ніби зображають наполегливе прохання. Фактура об'єднує підголоскову та контрастну поліфонію, нижній голос виконує роль функціонального баса, час від часу підключаючись паралельним рухом до тенора. Аріозний стиль, повільний темп, поєднання кантиленної та речитативної мелодики, фактура, підголоски у різних голосах, використання паралельного руху голосів терціями та секстами, створили характер ласкавого, але вимогливого прохання, умовляння («напуття») головного героя відмовитися від поїздки.

Форма першої частини досить вільна, хоча можна відмітити декілька невеликих розділів: експонування тематизму (тт. 1-7) з модуляцією у домінанту (*B-dur – F-dur*); розвиваюча частина (тт. 7-12) з відхиленням у паралельну тональність (*g-moll*); реприза – тональне повернення (*B-dur*), закінчення (тт. 12-17). У останньому розділі, на точці золотого перетину, розташована кульмінація, яка ґрунтується на контрасті *f* і *p* у багаторазовому

секстовому повторі основного мотиву. Каденція будується, як завжди, на домінантовому органному пункті та поступовому «виключенні» голосів. Залишається лише середній голос, що виражає наполегливе прохання найближчого з друзів – брата.

У **другій частині** капричіо (Andante, g-moll) йде мова про труднощі, з якими майбутній новобранець може зіткнутися в дорозі. За формою вона близька до чотириголосної фугети у вигляді ніби триразово проведеної експозиції фуги, де кожна наступна викладена ступенем нижче. Особливістю міні-фуги є, окрім інтенсивного проведення теми, ще й складний тональний розвиток у порівнянні з тональною розробкою.

Протягом дев'ятнадцяти тактів тема проходить 14 разів, охоплюючи тональності: в першій «сходовій» експозиції g-moll (тема), c-moll (субдомінантова відповідь), g-moll, c-moll; у другій – f-moll, b-moll, f-moll, b-moll; у третій – Es-dur, As-dur, Es-dur, As-dur (тобто тональність виникає за квартовим колом, переходячи від мінору до мажорів: g – c; – f – b; – Es – As). Це дуже перспективний варіант, оскільки такий тип тонального розвитку зустрічатиметься у фугах значно пізніше: через 100 років у Антоніна Рейха (1803), а ще через півтора століття в Концертних фугах в українського композитора Алемдара Караманова (1964).

Завершується фугета темою в альті f-moll і відповіддю в тенора b-moll, далі лише лейт-інтонація у баса в f-moll призводить до мажорної домінантності. Виникає відчуття обрамлення тональностями f-moll і b-moll, тобто тут проявляється своєрідна монотематична рондальність фуги: A – B – C – B1.

Для неспішної теми характерні спадаючі інтонації, прихід до ввідного тону із розв'язанням. Кожна «експозиція» завершується ланцюгом низхідних затримань у верхньому голосі, у четвертій, неповній, – роль цих інтонацій посилюється. Закінчується частина запитальним акордом і кадансом із затриманням, розв'язання якого подібне до зітхання (t6/s6 – D7 – T у C-dur).

Два протискладення утримані, що робить «експозиції» ще більше схожими, наче канонічними. Кожна пара тем відокремлюється півтактною інтермедією-кадансом, між «експозиціями» вони триваліші (1 такт) і завершуються досконалим кадансом. Перед тональним «рефреном» виявляється єдина складена інтермедія (№6), де звичайна поєднується з досконалим кадансом і варіантом зв'язки між парами тем.

Чотиридольний розмір, використання пунктирного ритму, створює характер маршевості; ритмічні звороти із восьмою та двома шістнадцятими асоціюються із військовими сигналами, що лунають час від часу. «Сповзаючі» модуляції ніби свідчать про душевний стан. «Почуття невідомості панує, – піше Пірро, – і єдиний ясний образ тут – втома. Бах не провіщатиме загроз майбутнього... Єдине, що його найбільше займає, – ... показати втому, від якої так знемагатиме мандрівник. Він задалегідь страждає за солдата-музиканта, якому доведеться випробувати виснажливу монотонність армійських походів, рухаючись із полком посеред людей і возів, без кінця, без горизонту...» [189, с. 376–377]. Численні проведення теми майже «без передиху» відображають мову друзів, що по черзі повторюють одну й ту саму фразу: з одного боку друзі передають безперервні «казуси», з іншого, як і в попередньому розділі, виражають мову друзів, що у фарбах «розписують» усі тяготи військовий походу. Друзі бачать, що Якоб непохитний у своєму рішенні, і засмучуються.

Починається **III частина**, в якій виражений афект печалі. «Загальний плач друзів», *Adagio assai (Adagissimo)*, f-moll. Форма відповідає настрою – варіації на *basso-ostinato*, «у вигляді пасакальї на хроматичну низхідну тему, що нагадує *Crucifixus*» [169, с. 247]. Бах використовує традиції попередників і сучасників, що широко застосовували подібну послідовність у басу для вираження страждання та скорботи. У верхньому голосі особливу роль грають спадаючі «інтонації-зітхання».

Особливу складність для виконання представляє саме ця частина, оскільки вона розрахована на імпровізацію виконавця. У Баха виписаний

лише цифрований бас і, частково, верхній голос. Частина складається із теми й одинадцяти варіацій.

Основна тональність частини f-moll. Тема викладена хорально, з опорою на гармонічну послідовність, характерну для жанрів пасакальї та чакони. У басовій партії, відповідно до техніки генерал-басу, вказано цифрування, в сучасному запису вона наступна: $t_{53} - VI_6 - 3m.VII_7 - D_6 - D_{6/5} - t_9 - VI_{5/3} - II_6 - D_{5/3}$ із затриманою квартою.

Гармонічна послідовність у різних варіаціях декілька разів перетворюється, що пов'язано передусім із мелодичною фігурацією в голосах, зокрема – у басовому. Так у 5-ій варіації гармонія баса вже ускладнена: $t - 3m.VII_{6/5} \rightarrow VII - 3m.VII_{6/5} \rightarrow I - 3b_{6/5} - D - D_7 - D_9$. Зміна гармонії, поява в провідному мелодичному голосі ходів на збільшені (зб. 4) та зменшені (зм. 7) інтервали, готують динамічний підхід до першої кульмінації (у варіаціях їх, як завжди, дві). У трьох наступних варіаціях (№6, 7, 8), незважаючи на динамічний спад, відбувається накопичення експресивних елементів: у 6-ій – динамічні хвилі баса, у 7-ій – низхідні хроматичні мотиви, у 8-ій до них приєднуються амфібрахіальні «глибокі зітхання» (скачки на зменшену і чисту квінти).

І тепер, як динамічна реприза, починаючи з 9-ї варіації, повертається гармонія 2-ї, додаються стрибки, окремі звуки, ніби сумні вигуки. Акордова послідовність ніби повторює першу варіацію. А із 3-ьої варіації мелодія верхнього голосу разом з іншими утворює терцквартакорди (у цифруванні вони відмічені 4 – кварта від басу), а мотиви-зітхання стають більше «закруглені», хвилеві; 4-а варіація має синкопований ритм, що надає музиці експресивного характеру. Лінія баса ускладнена – мелодична фігурація із опорою на інваріант.

Друга кульмінація у 9-ій варіації відтворює «Загальний плач друзів» за допомогою дублювання верхнього голосу басом і, частково, середнім. У 10-ій – паралельний рух з'являється тільки у верхніх голосах, у баса знову появляється тема, викладена чвертями. Останнє проведення варійованої теми

звучить тільки в нижньому голосі, що втілює сумний монолог, можливо, від'їжджаючого «улюбленого брата», зворушеного таким проявом переживань друзів.

IV частина «Тут приходять друзі та, бачачи, що нічого не поробиш, прощаються із ним», Es-dur, із вільним розгортанням матеріалу – гучна музика, що імітаційно зображає штовханину людей (11 тактів). Урочисті акорди перших трьох тактів (D6/5 – T) захоплюють зосередженістю увагу слухачів і перемикають на винуватця подій. Наступні п'ять тактів передають збентеження і метушню, що панують у момент від'їзду майбутнього військового музиканта. Створюється таке враження швидкими мотивами із імітаційними перекличками, що починаються від тоніки. У кінці частини «безповоротне рішення музиканта, що шукає пригод, – пише Пірро, – показано цілим звуком, що повторюються, яким протиставляються гармонії інших голосів. Ця сцена закінчується описом розлучення друзів, які віддаляються так само, як і пришли» [189, с. 378–379]. Звучить каденція з модуляцією з B-dur у f-moll, намічена у багатократному повторі звуку «f», що нібито виражає непохитне рішення героя. У завершенні стретне проведення «мотиву метушні» зображує штовханину бажаючих встигнути попрощатися з Якобом.

V частина – Adagio poco, B-dur «Арія листоноші» і **VI частина** – Allegro, B-dur. «Фуга у наслідуванні ріжка листоноші» зображують від'їзд брата. З'являється листоноша, який очікує посадки пасажирів (оскільки за старих часів подорожували у поштових каретах). П'ята частина заснована на награвші «поштового ріжка». Невитіювата мелодія сигналу до від'їзду змінюється різкими відіграшами, образотворчими прийомами, що асоціюються з клацаннями батога, який підганяє коней (вони передаються октавними стрибками, які звучать самотійно та, чергуючись, розробляються).

Форма – мініатюрна стилізація старовинної двочастинної (з повтором кожної). У 1-му розділі (5 тактів) в головній тональності капричіо – B-dur –

розвиваються основні тематичні елементи. В 2-му розділі (7 тактів) з'являється тема листоноші в низькому регістрі (в лівій руці) в паралельній тональності g-moll, далі звучить невеликий предикт і каденція в головній тональності на «темі батога». Подорожньому ніби чується мінорний наспів-награш мелодії, що асоціюється із сумом від розлуки. Поступове «кляцання батога» і пісня листоноші, що веде карету, відволікають героя від сумних переживань (повернення головної тональності).

Завершальна **VI частина** капричіо – «Фуга у наслідуванні різка листоноші» побудована на інтонаціях із «Арії» листоноші. Тема фуги – активна, «сигнального» типу. Це ніби емоційне перемикання на споглядання краси навколишньої природи, думки про невідоме майбутнє, про службу, нові враження. У ритмі фуги імітується барабанний дріб, тупіт копит, гуркіт коліс поштової карети, удари батога, що розтинають повітря.

V і VI частини об'єднані за типом токати та фуги, або фантазії та фуги, що мають загальну тональність та інтонаційне «зерно». Водночас, Арію, що підготувала фугу в образному відношенні, можна назвати ще й прелюдією. Так створюється внутрішній міні-цикл – прелюдія і фуга, в якому безпосередньо простежуються інтонаційні зв'язки.

Окрім єдиної тональності, розміру, ритмічної основи, спостерігається вже знайомий нам із попередньої частини лейтмотив батога. Інтонаційний комплекс Арії перетворений у скерцозний компонент основної теми фінальної частини капричіо. Це сама розгорнута частина, смислове завершення циклу. Помічається спільність із фугою із I частини другої сонати Кунау «Печаль і божевілля Саула». У фузі проявляється поліфонічна майстерність, цілісність розвитку, органічно з'єднується фанфарна тема й утримане протискладення, запозичене із попередньої частини. Хоча вважається, що «незрілість стилю клавірного композитора тут ще відчувається, і виконавцям ця фуга додає багато незручностей» [61, с. 3].

Фуга – триголосна, з періодичним включенням у фактуру четвертого. Тема викладається у верхньому голосі: вона розгорнута, заснована на

контрастних елементах, модулююча (B-dur – F-dur). Характерна частина розпочинається з тонічного звуку, що переривається паузою і лише потім повторюється; вона наповнена стрибками, що розширюються (квінта, секста, октава і знову секста). Загальна частина – одноплановий ритмічний, секвентний повторний рух. Відповідь у середньому голосі (ймовірно, в теноровому), «сходова», природна, тональна (F-dur – B-dur). Інтермедія-зв'язка (№1) приводить до теми у баса. Роль утриманих протискладень та його варіантів ніби відтворюють «удари батога» із попереднього номера капричіо. Замикає експозицію тема із метричним зрушенням (B-dur – F-dur) у баса.

Після невеликої інтермедії №2 слідує додаткове проведення теми у сопрано від b1 октави (B-dur – F-dur), далі йде інтермедія №3 та відповідь від f1 (F-dur – B-dur).

У однотоктній інтермедії №4 (26-й такт) з'являється реальне чотириголосся, яке включається у фактуру фуги (26-32 такти, а також 37-38, 42, 45-46, 48-49, 55-58 тактах). Звучить тема в тенора (B-dur – F-dur) у варіантному збільшенні (загальна частина ідентична). Знову однотоктна інтермедія-зв'язка (№5) і відповідь у баса в чотириголоссі постає як доповнення (т. 37) – найнижче проведення варіанту у відповідь (F-dur – B-dur) – знову у збільшенні з трансформацією – півтактним метричним зрушенням. Слідують додаткові проведення: відповіді, теми у горизонтально-рухомому контрапункті з сопрано – в тенорі, відповіді – в басу.

У цілому можна говорити про контрекспозицію. Утворюється ніби друга експозиція фуги – чотириголосна. Це передбачення майбутніх фугованих форм, що особливо проявилися у другій половині ХХ століття (згадаємо першу ж фугу К. Караєва з циклу «12 фуг для фортепіано» із подвійною експозицією – триголосною і чотириголосною).

Усі короткі інтермедії-зв'язки базуються на вільному розвитку тематичного матеріалу, що включає звукозображальні прийоми (скачка

коней, скрип ресор карети, свист розтинання батога у повітрі). Більше розгорнута інтермедія №7 тримається на розробці головних інтонаційних елементів і призводить до нової тональності – d-moll. Пропоста у стрето пропонується у вигляді початкової інтонації в альта (d-moll, VI ступень); ріспоста – відповідь у тональності гармонічної домінанти (A-dur) звучить у тенора, знову варіантно, у збільшенні, із додатковою ланкою секвенції, у стретному викладі з темою (тт. 48, 49).

Невелика інтермедія-зв'язка №8 повертає головну тональність, у якій дана завершальна стрета (варіантний лейтмотив відповіді – в тенорі, тематичний – в сопрано) і каденція.

Структура фуги наближена до двочастинної. Вона не симетрична: 1-й розділ включає експозицію (триголосну) 16 тактів і контрекспозицію (чотириголосну) 21 такт, доповнення (F-B) 5 тактів. Цей розділ єдиний в композиційному плані й займає 47 тактів. Другий розділ більш лаконічний, стислий: розпочинається із розвиненої модулюючої інтермедії №7, що приводить до досконалого кадансу в d-moll; потім слідує підкреслені стрети тематичних лейтмотивів (11 тактів), що об'єднують розробку та репризу із каденцією (лише у альта в d-moll тема проводиться повністю варіантно: у збільшенні, з внутрішнім нарощуванням секвенції).

У цій фузі композитор відверто не прагнув створити складну імітаційну форму (згадаємо, що у момент написання капричіо йому було лише 19 років). Тут спостерігається перехід від жанру ричеркару та канцони – популярних у той час, що пояснює зв'язок із пісенно-танцювальною імітаційною п'єсою. А чималий розділ, у якому тема та відповідь багаторазово проходять у тоніко-домінантовому співвідношенні, веде до вищої форми імітаційної поліфонії – фуги з її контрапунктичними варіантами, стретами, тональним розвитком.

Швидше за все, юний композитор не мав мети створити «повноцінну» фугу, він просто імпровізував на тему Арії. У фузі вже відсутні суб'єктивні переживання, пов'язані з прощанням. Герой музичної розповіді поїхав, але в пам'яті ще звучить, переливаючись на усі лади, сигнал до відправлення, що

супроводжується хлопаннями батога... Ось яку картину побачив у цій фузі Вольфганг Гете: «Трубача не лише чуєш то поблизу, то здалека, – писав В. Гете, що любив цей твір, – але ніби виразно бачиш, як він скаче в полі, зупиняється на пагорбі, повертається на усі чотири країни світу і потім повертається назад – і не можеш до кінця наситити цим почуттям і розум. І скільки життя, радості, гумору в цій музиці! Слухаючи, ясно розумієш, що написала її дуже молода людина, яка бачила перед собою попереду щасливу дорогу життя» (з листа Гете до Цельтера [182. с. 55]).

«Капричіо на від'їзд улюбленого брата» стало своєрідною «візитною карткою» Й. С. Баха, де він заявив про себе як про композитора, який, з одного боку, підсумував досвід декількох поколінь музикантів, а з іншого, намітив нові шляхи розвитку композиторської техніки. Відмітимо, що на початку ХХ століття Ф. Бузоні створює концертну обробку Капричіо «На від'їзд улюбленого брата» для фортепіано [10], що користується особливою популярністю у виконавців-піаністів.

Цікавим є факт, що у Й. Баха є всього два капричіо створені одне за одним. І не лише це їх поєднує. Услід за Капричіо «На від'їзд улюбленого брата» для фортепіано (BWV992, 1704), що присвячене братові Йоганну Якобу Баха, Йоганн Себастьян **написав у свої дев'ятнадцять років ще одне Капричіо (BWV993, 1705) E-dur** (підзаголовок «in honorem Johann Cristoph Bachii Ohrdrufiensis»), присвячене також братові, але старшому і, можливо, твір подарований йому. Звернемо увагу, що жанр капричіо у Йоганна Себастьяна пов'язаний лише із двома старшими братами. Якщо Йоганн Якоб Бах вирушав до армії, з приводу чого шкодував Йоганн Себастьян, то другому братові він щиро хотів подякувати за опіку та музичну освіту.

Програма капричіо не виголошена, але явно передбачається. Проте це капричіо закінчується оригінальною бравурною кодою, тому може бути назване «Фуга та імпровізація» .

У протяжній чотириголосній фузі з оригінальною модулюючою темою, багаторазово проведеною в основній тональності, дотримуються усі закони

співвідношення теми та тональної відповіді: наявність п'ятого ступеня в першому мотиві характерної частини, зміна загальної частини на секунду нижче (Т-D, D-T; E-dur – H-dur, H-dur - E-ur). Тривала експозиційна частина (не зовсім логічна) при не утриманих протискладеннях та значною кількістю різних інтермедій (простих і складених, заповнених канонічними секвенціями, канонами, секвенційними побудовами), далі розробка (cis-moll, gis-moll, ais-moll) і два невеликі епізоди (зокрема тема в далекій тональності dis-moll), що перемежуються із рефренами, та приголомшлива кода – бурхлива, що все змітає на своєму шляху, з ритмічно насиченими мотивами тридцять других.

Загальна частина теми часто «розчиняється», трансформуючись в інтермедію. Форма капричіо близька рондальній зі значним першим епізодом (розробкою) та меншими наступними двома епізодами (розробками), що переходять у розвинені міжчастинні інтермедії. Тут вже навіть не йдеться мова про поліфонію Дж. Фрескобальді. Все звучить зовсім інакше, більш сучасно, відповідає вільній поліфонії: тема, принципи її розвитку, гармонія... Бах вводить гомофонно-гармонічне звучання в інтермедію (т. 84-90) та після останнього епізоду з проведенням теми (т. 89-91), у предрепризній інтермедії (на фоні акордів в т. 93-94), перед репризою та найбільш розгорнутою інтермедією. Таким чином, в Капричіо, при поліфонічній техніці письма використовується гомофонно-гармонічна (т. 84-90, 93-94), імпровізаційна (122-128), хоральна фактура (121-122) та інше.

Зазначимо, що капричіо не має позначення темпу (розмір C) та будь-яких авторських ремарок-позначень, що дає велику свободу для виконавців. Так, Святослав Ріхтер виконує його задумливо, спокійно, мудро міркуючи про життя; а Іво Джансон (Ivo Janssen з Нідерландів, Амстердам) виконує зовсім інакше: швидко, бурхливо, без поглибленої змістовності, у відповідності віртуозному, «діамантовому» напряму європейського фортепіанного мистецтва XIX ст. Ніби перед нами два різних твори...

Висновки до розділу 1

Дослідження у роботі генези жанру інструментального капричіо дозволило запропонувати його **загальне визначення**. Це **найбільш суперечливий жанр, який постійно трансформується, перетворюється, переходить з однієї якості в іншу, при цьому залишається вільним, не передбачуваним за будовою, набуває нові форми та риси**. Підкреслюється, що водночас поняття капричіо, каприччо, каприс (буквально – каприз, примха) є ідентичні.

Жанр капричіо сформувався в Італії на рубежі XVI-XVII століть у творчості яскравого представника італійської барочної інструментальної музики Дж. Фрескобальді. Підкреслюється, що композитор створює самостійний інструментальний стиль, вже не підпорядкований вокальній музиці, – стиль Нового часу, який відрізняється власним пристрасним відношенням до світу. У порівнянні з майстрами попередніх епох, Фрескобальді постійно прагне затвердити себе як індивідуальність, зафіксувати це в творах, залишити свій підпис, що засвідчує його особу: такі, наприклад, твори як «Капричіо на Джирольметту» та Пісня під назвою «Фрескобальда».

Проведений аналіз «Капричіо на ку-ку» Дж. Фрескобальді демонструє, що Дж. Фрескобальді використовує різні **принципи поліфонічного перетворення**. До них відносяться версія та інверсія різних тем; постійна зміна ритмічного змісту тематизму; трансформація особливостей тем, їх похідність, варіантність, поєднання різних елементів тем, їх переміщення із однієї в іншу, тобто постійна інтонаційна взаємодія всіх дев'яти тем капричіо; складний контрапункт – вертикально-рухомий і горизонтально-рухомий; двохголосне та триголосне стрето; імітації, переклички із терцією репліки «ку-ку»; неодноразове зчеплення кінцівки теми та її початку; скорочення, відсічення, трансформація початку, кінця, середини тематичного матеріалу.

У багатотемному Капричіо на «Джирометту» із появою кожної нової теми музика загострюється, ритмічно насичується, хроматизується, стає жанрово визначеною. Саме тут передбачується **тип складної багатотемної фуги, де П1=Т1.**

Стверджується, що Дж. Фрескобальді **прекрасно володів поліфонічною технікою, його творчість знаходилася на роздоріжжі строгого та вільного стилів.** Капричіо **Фрескобальді поліфонічні, багатотемні, багаточастинні, насичені програмністю явною чи прихованою, написані за допомогою сопрано- або басо-остинато.**

У результаті складного процесу поступового руйнування законів строгого стилю та формування вільного поліфонічного стилю, що відбувалося упродовж попередніх століть у західноєвропейській музиці, жанр капричіо в творчості Й. С. Баха узагальнив кращі досягнення поліфоністів XVI-XVII століть, увібравши їх художні принципи та прийоми музичної виразності.

«Капричіо на від'їзд улюбленого брата» BWV 992, 1704 («Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo») – найбільш оригінальний твір молодого Йоганна Себастьяна Баха, який характеризує особливості жанру капричіо доби Бароко. Твір можливо розглядати як створений у контрастно-складеній (зливо-сюїтній) формі, де спостерігаються риси циклічної сонати з внутрішнім міні циклом (дві завершальні частини).

Аналізується капричіо Й. Баха E-dur, BWV993, 1705 (підзаголовок «in honorem Johann Cristoph Bachii Ohrdrufiensis») присвячене старшому братові. Програма капричіо не виголошена, але передбачається. Капричіо закінчується оригінальною бравурною кодою, тому може бути названа «Фуга та імпровізація». Це капричіо написане в формі чотириголосної фуги, тобто не співпадає жанр і форма його наповнення.

Зазначається, що жанр **капричіо доби Бароко** у Й. С. Баха – це програмний (з явною чи прихованою програмністю) інструментальний твір, циклічний багаточастинний чи одностайний, нестандартної форми,

розповідного чи блискучого віртуозного стилю, наповнений типовою химерною зміною епізодів і настроїв.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ КАПРИЧІО У ТВОРЧОСТІ ФЕЛІКСА МЕНДЕЛЬСОНА

У своєму розвитку прогресивне мистецтво Німеччини першої половини XIX століття рано випробувало значний вплив ідей романтизму. Для багатьох музикантів, поетів, живописців того часу він став знаменням боротьби проти всіляких канонів і штампів у мистецтві. Творчість Фелікса Мендельсона – одне з найцікавіших та значних явищ у німецькій музичній культурі XIX століття. Разом із творчістю Г. Гейне, Р. Шумана, молодого Р. Вагнера, творчість Ф. Мендельсона віддзеркалювала художній підйом і великі соціальні зрушення, що сталися в період між двома революціями (1830 та 1848 років), а також процес становлення високо професійної музичної культури в Німеччині.

2.1. Формування універсальної творчої особистості Ф. Мендельсона

Кожна епоха народжує своїх геніїв, взаємодія та спілкування яких складає безперервний ланцюжок розвитку культури. Розглядаючи творчу спрямованість окремих індивідуумів, ми часто забуваємо про їх дружбу, взаємодію, взаємовплив, співдружність, навчання та викладання. Порівняємо роки життя великих композиторів доби Бароко; класиків із тенденціями романтизму; ранніх романтиків та «базових» романтиків відносно життя і діяльності Якоба Людвіга Фелікса Мендельсона-Бартольді. Визначимо як попередників, так і його сучасників, які займали приблизно один часовий простір; для осмислення співвідношень композиторів наведемо схему років життя.

Представники бароко, що вплинули на усіх послідовників:

Бах Йоганн Себастьян.....1685-1750;

Гендель Георг Фрідріх1685-1759.

Попередники Мендельсона: представники класицизму – раннього романтизму:

Моцарт Вольфганг Амадей.....1756-1791
 Бетховен Людвіг ван.....1770-1827;
 Рейха Антонін.....1770-1836;
 Вебер Карл-Марія фон.....1786-1826;
 Шуберт Франс.....1797-1828.

Сучасники Мендельсона Якоба-Людвіга-Фелікса (1809-1847)

представники романтизму:

Шопен Фредерік.....1810-1849;
 Шуман Роберт.....1810-1856;
 Берліоз Гектор1803-1869;
 Вагнер Ріхард.....1813-1883;

Послідовник:

Брамс Йоганнес.....1833-1897.

Якщо до діяльності та творчості Фелікса Мендельсона усі шляхи вели від Й. С. Баха (хоча він народився через 59 років) і менше від Г. Ф. Генделя; далі більш безпосередні художні впливи тягнуться від світлих і оптимістичних творів В. А. Моцарта і Ф. Шуберта (який значно раніше пішов з життя – на 19 років), то від нього (Мендельсона) творча взаємодія була спрямована до Ф. Шопена, Р. Шумана (практично сучасникам). Не випадково, Р. Шуман «назвав Ф. Мендельсона «Моцартом ХІХ століття», підкреслюючи цим спільність основного світлого, життєрадісного тону в творчості обох композиторів, відокремлених один від одного на півстоліття» [146, с. 205].

Багатогранна діяльність Мендельсона – композитора, диригента, піаніста, організатора музичних заходів, педагога, була проінформована просвітницькими ідеями. У демократичному мистецтві Людвіга ван Бетховена, Георга Фрідріха Генделя, Йоганна Себастьяна Баха, Крістофа Глюка він бачив високе вираження духовної культури й енергійно боровся, щоб затвердити їх

принципи в сучасному музичному житті Німеччини. Із Францем Шубертом Мендельсона пов'язує властива німецькій бюргерській ідеології «романтична патріархальність», що особливо яскраво проявилася в тяжінні обох композиторів до дрібних музичних жанрів домашньо-побутового характеру.

Згадаємо, що майже одночасно із Ф. Мендельсоном, почав творити Р. Шуман, а Ф. Шопен навіть дещо раніше, при цьому кожен йшов своїм напрямом, кожен створював власні романтичні жанри. Мініатюри Р. Шумана настільки індивідуальні, що тут важко навіть намітити якісь конкретні жанрові типи; Ф. Шопен використовує жанри, що склалися в передромантичну епоху, його романтична свобода проявляється в складній, витонченій грі. До того ж, і шуманівська, і шопенівська мініатюра – це потужний прорив удалечінь, у розвиток, у майбутнє.

Музичний матеріал, що обирається Мендельсоном, не лише різноманітний і свіжий, але «багатий чималими асоціаціями різного роду: від відміченої раніше асонатності з творчістю попередників і сучасників до ефекту картинності. В цілому для композитора особливу цінність має смислова наповненість кожного компонента музичної тканини, внаслідок чого змінюється характер тимчасового вигляду твору: він приймає не лише горизонтальний вимір як «текуче сьогодні», але і вертикально-об'ємний як те, «що відбулося» [41, с. 7].

Творча практика початку ХІХ століття свідчить про кристалізацію своєрідного диференційованого уявлення про організацію музичного цілого. Інтерес до складної взаємодії нових образів, множинність їх зв'язків, нерідко внутрішній багатоскладний зміст самих образів, сприяли вивільненню музичного процесу з-під суворого контролю класичної форми-схеми. В результаті максимальне прагнення до власного фантазування приводило художника до рішучої ломки сталих структурних нормативів... «На противагу цьому йшов процес усвідомлення семантичної самодостатності самої форми, коли форма виступила «знаком» змісту. Саме таким шляхом,

передусім, забезпечувався зв'язок з традицією в умовах стрімкого оновлення інтонаційної сфери музичного мистецтва» [41, с. 7–8]

Тепер актуально звернутися до проблеми композиторського професіоналізму, оскільки найважливіше – це перехід епохи Класицизму в епоху Романтизму, що відбувається в творчості Мендельсона і його сучасників. У цьому аспекті (див. канд. дис. С. В. Мирошніченко «Композиторський професіоналізм як історична категорія музикознавства» 92]) особливо цікаво з'ясувати, що ж відбувається у творчості Мендельсона із найбільш популярними жанрами фортепіанної мініатюри. Адже мініатюра на початку ХІХ століття, до Р. Шумана і Ф. Шопена, належала, головним чином, до сфери музики побуту, сфери домашнього та салонного музикування, які, за звичними для нас уявленнями, утворюють протилежність сфері «високого професіоналізму».

Але чому, власне, композиторський професіоналізм («як категорія музикознавства – ця індивідуальна музична творчість, ґрунтується на специфічному комплексі естетичних поглядів і спеціальних музично-технологічних (естетичних) прийомів, що осмислюються як передумова для створення актуальних музичних творів у музично-творчій системі європейської професійної музики на конкретно-історичних етапах її розвитку» [92, с. 12) стає чи не основною ідеєю для усієї діяльності Мендельсона. Ймовірно, відповідь полягає в тому переломі в бутті мистецтва, який принесло із собою романтичне ХІХ століття.

Якщо раніше, в умовах традиційного риторичного мислення, сама традиція, саме зведення норм, правил і канонів було носієм і втіленням професіоналізму, то тепер професіоналізм став не лише питанням виучки (навчання), ремесла, придбаної композиторської техніки, але й неминуче змикався з відчуттям обраності, особливої місії художника-творця.

Тепер найбільше значення має дотримання традицій бароко та класицизму, відчуття традиції стає дедалі внутрішнім і глибоким. Ця

романтична тенденція, природно, по-різному позначилася у Р. Шумана, Ф. Шопена, Г. Берліоза. У Ф. Мендельсона вона виявилася надзвичайно послідовно: «В надрах романтизму із самого початку таїлася його зворотна, «неокласична» сторона» [39, с.11].

Одним з основних, найбільш відчутних втілень необхідних традиції, являється **жанр**. У цьому відношенні особливо показові романтичні мініатюри, оскільки з моменту своєї появи «одразу прагнули затвердитися як явище наджанрове або (користуючись висловлюванням С. Аверінцева стосовно роману) – «антижанрове». Це, до речі, чудовий приклад романтичного подолання традиції: адже коріння мініатюри – в побутовій музиці, де якраз важливим є визначеність жанру. І особливо сильно відчувається «антижанровість» мініатюри в німецькій романтичній музиці» [там же с. 11].

2.1.1. Особливості творчого стилю Ф. Мендельсона. Фортепіанна мініатюра Мендельсона – галузь творчості, де яскраво висвітилося його специфічне місце в романтичній музиці. Саме у його творах німецька романтична фортепіанна мініатюра остаточно встановилася поза її прикладною, танцювальною функцією. За життя Мендельсона його фортепіанні п'єси користувалися найбільшою популярністю і поширювалися в музичному побуті, серед любителів музики. Своєрідна проста поетична манера Мендельсона була повною протилежністю популярному на той час віртуозному, «діамантовому» напряму європейського фортепіанного мистецтва. Поглиблений зміст музичних образів його творів зумовив різноманітність фактури та піаністичних прийомів. Переважання м'якої, «тихої» лірики у його фортепіанних мініатюрах породжувало дещо «домашній», інтимно-камерний стиль.

Приголомшує передбачення Роберта Шумана про Фелікса Мендельсона та його майбутнє: «Буря останніх років починає поступово вщухати і, потрібно в цьому зізнатися, викинула на берег вже не одну перлину. Мендельсон, хоча і менше за інших охоплений цією бурею, все ж

залишається сином свого часу. Він пробив собі дорогу, та ось ми маємо право сказати, що це – Моцарт XIX століття, найсвітліший музикант, який ясніше за усіх розгледів протиріччя свого часу й уперше їх примирив. Але він і не буде останнім художником. **Після Моцарта прийшов Бетховен; за новим Моцартом прослідуює новий Бетховен, більше того – він, можливо, вже народився.** Виділено нами. Ч. Т.» [176, с. 274].

Отже, Фелікс Мендельсон – представник раннього, але вже сталого, романтизму: композитор, музикознавець, публіцист, громадський діяч.

Якоб Людвіг Фелікс Мендельсон-Бартольдї (1809-1847) – німецький композитор, піаніст, органіст, диригент, музично-громадський діяч. Це один з видатних представників німецького романтизму, тісно пов'язаний з класичними традиціями (естетична позиція Мендельсона – засновника лейпцігської школи – позначена орієнтацією на класичні зразки), але шукаючий новий тип виразності. Музика Мендельсона відрізняється прагненням до ясності й урівноваженості, їй властиві елегія тону, опора на побутові форми музикування та інтонації німецької народної пісні (див. уведений ним жанр «Пісні без слів» для фортепіано та ін.). Специфічна для Мендельсона образна сфера – витончена фантастична скерцозність (увертюра з музики до п'єси «Сон у літню ніч» та ін.).

Виконавський стиль Мендельсона-піаніста, супротивника поверхневої віртуозності, вплинув на його інструментальну музику (концерти, ансамблі та ін.). Впродовж свого недовгого життя він створив видатні твори майже в усіх існуючих основних музичних жанрах, увів нові, а також розвинув по-новому давно існуючі.

Інколи в житті чудових людей можна зустріти такі сприятливі умови для творчого розвитку, в які був поставлений Фелікс Мендельсон. Композитор не зазнав труднощів боротьби за існування або за творче визнання. Артистична слава супроводжувала Мендельсона із перших кроків музичного життя. Він – один із небагатьох, хто міг дозволити собі розкіш

працювати не для того, щоб отримати місце капельмейстера і писати музику без будь-якої оглядки на зовнішні обставини.

Проте постійне творче горіння, напруженість художніх пошуків, протиріччя між етичною цілеспрямованістю ідеалів і реальною обстановкою, в якій протікала бурхлива діяльність музиканта, ослаблювали легко раниму, тонку, артистичну натуру Фелікса Мендельсона. Ці обставини, ймовірно, і послужили причиною передчасної смерті композитора на 39-му році життя.

Фелікс отримав не лише блискучу музичну освіту в кращих берлінських педагогів (у першу чергу в К. Цельтера – друга Гете та керівника Берлінської співацької академії), але й загальноуніверситетську: Мендельсон пройшов курс історико-філологічних наук при берлінському університеті (в цьому ж університеті, на філософському відділенні навчалися Людвіг ван Бетховен і його товариш – композитор, музикознавець, педагог Антонін Рейха [94] та ін.). Крім того, Мендельсон постійно спілкувався із найвидатнішими представниками німецької науки, літератури та мистецтва. Кращі представники берлінської інтелігенції збиралися по неділях у найбагатшому буржуазному салоні Мендельсонів (існував з 1825 по 1854 роки [7, с. 14]), де молодий музикант міг демонструвати своє мистецтво і водночас чути високоавторитетні естетичні судження видатних мислителів, вчених, художників і критиків.

«Досі прийнято вказувати на *своєрідне* місце Мендельсона серед композиторів-романтиків першої половини XIX ст. Нерідко Мендельсона називають «класиком серед романтиків», «романтиком-охоронцем», «лейпцизьким романтиком» та ін. (Виділено в тексті. – Ч. Т.)», – пише В. Ферман [146, с. 205]. Насправді Фелікс Мендельсон, при усій індивідуальності творчої особи, є дуже типовою фігурою німецького романтизму, не менш характерною, ніж його геніальний сучасник і товариш Роберт Шуман. Музика Мендельсона була дуже популярною як серед музикантів-професіоналів, так і любителів, що відвідували симфонічні, камерні та «духовні» концерти.

Особливість музики Ф. Мендельсона полягала в її широкій доступності багатьох творів, особливо мініатюр. У цьому відношенні композитор займав виняткове місце серед сучасників, мистецтво Мендельсона відповідало художнім смакам широкого демократичного середовища (особливо німецького та англійського). Теми його творів, їх образи і жанри були тісно пов'язані з сучасною німецькою культурою, в них широко віддзеркалилися образи національного поетичного фольклору, новітньої вітчизняної поезії і літератури. Він досить послідовно дотримувався кращих традицій німецької класичної музики, зберігаючи у своїх композиціях ясність фактури – музичної думки, чітку логіку її розвитку, імпровізаційну складність форми, художню завершеність цілості.

У німецькій музиці XIX століття єдиної системи жанрів не склалося: вона самостійна і самобутня, як у Ф. Шуберта, Р. Шумана, так і у Ф. Мендельсона, Й. Брамса. Говорячи про становлення німецької романтичної фортепіанної мініатюри поза прикладною, танцювальною функцією, К. Зенкін вважає «його остаточно таким, що відбулося саме в творчості Мендельсона»... Він має на увазі «формування мініатюри як стійкого, визначеного жанру» [39, с. 11].

Зі старовинними національними традиціями, що ведуть не лише до Л. Бетховена, В. Моцарта, Й. Гайдна, але ще далі углиб історії – до Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та навіть Г. Шютца (твори яких Мендельсон збирав майже в усіх країнах), органічно пов'язані значні хорові твори Мендельсона. Широкий популярний рух «*liedertafel*» позначився не лише на численних хорах композитора, але й на багатьох інструментальних творах, зокрема на знаменитих фортепіанних циклах – «Пісні без слів».

Вершиною фортепіанної мініатюри в творчості Фелікса Мендельсона стали «Пісні без слів», які створювались упродовж 17 років (починаючи з 1830 року і до кінця життя). Цей **новий романтичний жанр** відображає властиве тільки Мендельсону розуміння і трактування фортепіанної

мініатюри; він викристалізувався у його творчості та позначив зрілість і високу популярність композитора.

Композитор створив вісім зошитів «Пісень без слів» (по 6 п'єс у кожній): Зошит №1 оп. 19, (1832-1834); №2 оп. 30 (1835); №3 оп. 38 (1837); №4 оп. 53 (1841); №5 оп. 62 (1842, 1843, 1844); №6 оп. 67 (1843-1845); №7 оп. 85 (1842); №8 оп. 102 (1842-1845). Якщо врахувати, що серед численних пісень без слів є зовсім не пісенні за матеріалом, то можна дійти висновку, що «пісня» для Фелікса Мендельсона – перш за все твір малої форми, проте не танцювальної спрямованості (що підкреслено словом «пісня»), але, в той же час, і не вокальна (що знову-таки підкреслено додаванням поняття «без слів»).

Однак, перш ніж створити свої перші «Пісні без слів», Мендельсон впродовж десяти років (з 1820 року) писав фортепіанні п'єси в різних жанрах: капричіо, прелюдії, прелюдії із фугами, етюди, фантазії, 7 характерних п'єс оп. 7 (1827 р.). Ранньоромантична фортепіанна мініатюра, що бере початок у музиці добарочної та барочної доби, як правило, мала очевидні побутові прообрази: або популярні жанри, прості структури, або нібито імпровізації з пасажами в мініатюрних дошопенівських прелюдіях.

На фоні усього цього жанрового різноманіття «Пісні без слів», як вважає К. Зенкін, «виділяються визначеністю та постійністю жанрового вигляду, що проявляється, все ж, не в повторюваності якихось рис (образних або формальних) – навпаки, образний світ цих п'єс надзвичайно багатолікий... «Пісні без слів» написані для домашнього музикування, однак увесь їх вигляд говорить про те, що у виконавця передбачається й досить високий рівень володіння інструментом, й, найголовніше, справжній професіоналізм музиканта» [39, с. 12].

Сам Шуман, геніальний майстер мініатюри, дуже тонко вловив «домашні», інтимно-ліричні, салонні умови народження цієї музики, її поетичність: «Хто не сидів у сутінках за фортепіано (слово рояль аж надто віддає придворним тоном) і, фантазуючи, несвідомо, не підспівував тиху

мелодію? Якщо ж випадково супровід і мелодію можна виконати тільки руками, а головне, якщо ви до того ж – Мендельсон, то з цього виникнуть самі прекрасні пісні без слів...» [175, с. 153–154].

Багато п'єс Фелікса Мендельсона також походять коріннями ще у добарочний професіоналізм, а саме численні **капричіо** – жанр, що пронизував усе творче життя композитора. Водночас, тематизм і поліфонізований розвиток першої п'єси жанру капричіо композитора нагадує бахівські інвенції.

Мендельсон активно працював до створення «Пісень без слів». Безпосередньо перед першим зошитом з'явилися Капричіо ор. 5; «Три фантазії або каприси» ор. 16 (слід одразу сказати, що існують різні назви у цих творів: авторські, редакторські, та ті, що пов'язані з мовною системою назви жанру – 1829 р.). Тут, особливо в п'єсах №1 та №3 ор. 16, вже проявився характер «фортепіанної пісенності».

Композитора незмінно приваблювали побутові форми німецької міської музики – романс, камерний ансамбль, різні види домашнього фортепіанного музикування. Характерний стиль сучасних ХІХ-му століттю побутових жанрів проникнув навіть у твори, написані ним у монументально-класичній манері. При цьому слід зазначити, що Ф. Мендельсон не наслідував класиків і композиторів епохи бароко, але намагався відродити їх життєздатні та передові принципи. У Мендельсона відображено характерне для Німеччини ХVІІІ сторіччя розуміння музики як мови, іноді навіть запозичення конкретних прийомів або жанрів, притаманних минулому. Такі запозичення, використання класичних засобів повністю відповідали змісту музики Мендельсона.

«Переважно лірик, Мендельсон створив у своїй музиці типово романтичні образи. Тут і «музичні моменти», що відбивають стан внутрішнього світу художника, і тонкі, натхненні картини природи і побуту» [58, с. 273]. Мендельсон завжди тяжіє до відображення світлих сторін життя. Його музика переважно елегійна, чутлива, в ній багато юнацької

безтурботної жартівливості. У граціозній, прозорій творчості Мендельсона спостерігається і щось моцартівське.

Різні форми салонного музикування, властиві напряму романтичного мистецтва, супроводжували Мендельсона як виконавця, так і композитора упродовж усього його життя. Ще у дитинстві юний Фелікс багато музикував у дружньому колі берлінської інтелігенції, що збиралася в будинку його батьків. Деякі музикознавчі джерела прямо вказують на властивості творів композитора, які безпосередньо відповідають загальноприйнятим критеріям мистецтва бідермайєру, а саме: простота і загальнодоступність музики, близької художнім смакам широкої демократичної аудиторії; міцна опора на побутові форми музикування і втілювання особливостей інтимно-камерного, «домашнього» стилю; нарешті, особлива задушевність, що межує із сентименталізмом. Усе це має саме безпосереднє відношення до «Пісень без слів» [32, с. 45].

Мендельсон отримав різносторонню освіту, рідкісну за широтою та систематичністю. Він займався математикою, живописом, древніми і сучасними мовами, літературою, багато подорожував, пройшов курс університету. Тривав час універсальних творчих діячів.

У формуванні поглядів композитора на життя й майбутню творчу спрямованість значну роль зіграло багаторічне спілкування з Гете (як і сімнадцяти річний Ф. Шуберт), що почалося, коли Мендельсону було всього дванадцять років. Гетевські постійні, незмінні симпатії до класиків, його неприязнь до «похмурих» настроїв деяких новітніх письменників романтичного напряму, гармонійність його власного мистецтва – усі ці риси автора «Фауста» стали характерними і для майбутньої творчості Фелікса Мендельсона.

З ранніх років розпочинається глибокий зв'язок Мендельсона із німецькою національною культурою. Він добре знав життя інших країн Європи, багато подорожував, вільно володів декількома іноземними мовами, мав широкі особисті й професійні зв'язки у Франції, Італії і особливо в

Англії, але ніколи не мислив своєї діяльності поза традиціями німецької класичної музики, німецького художнього життя в цілому, хоча й тяжів до художніх принципів бароко.

Первісні навички фортепіанної гри Мендельсон отримав від своєї матері, але незабаром вона передала керівництво музичними заняттями сина двом видатним педагогам Берліна: піаністові Людвігу Бергеру і теоретикові Карлу Цельтеру. Бергер у свою чергу був учнем відомого композитора, піаніста, педагога Мусіо Клементі (1752-1832) – сучасника Вольфганга Моцарта і Людвіга ван Бетховена, що надало сильний поштовх розвитку блискучого фортепіанного стилю. Від Клементі бере початок піаністичний напрям, який у прославлених свого часу віртуозів затвердив за фортепіано статус естрадно-концертного інструменту. Окрім Бергера, учнями Клементі були Крамер, Калькбреннер, Фільд; деякий час у нього брав уроки Гуммель. Під керівництвом Бергера формується піаністична майстерність Фелікса Мендельсона, що висунула його згодом в ряди кращих піаністів Європи.

Цікаво, що приятель юності композитора, німецький співак, режисер і драматург Едуард Деврієнт писав: «...слухачів захоплювала не його дивовижна швидкість, не витримка, не його точність і сила. Ви зовсім забували про інструмент і сприймали тільки інтерпретацію п'єси – правда, тому він і грав тільки значні твори. Він обдаровував вас музичним одкровенням – це була мова, на якій спілкувався дух із духом» [19, с. 123-124].

Паралельно із оволодінням фортепіано, Мендельсон серйозно займався теоретичними дисциплінами з директором співацької академії у Берліні Карлом Цельтером, який виховав в учня віру в ідеали класичного мистецтва. «Позитивним результатом занять з Цельтером була міцна професійна освіта, уміння вдягати задуми у красиві, гармонічно урівноважені форми», – вважає В. Галацька [22, с. 312].

Крім того, саме Цельтер, творець «лідертафелю» і керівник Берлінської співацької капели, залучив молодого музиканта до різноманітних видів

національної хорової музики. Із діяльністю Мендельсона в Берлінській співацькій капелі пов'язане одна з найбільших подій у житті всього культурного світу – виконання, за ініціативою і під керівництвом Мендельсона, «Страстей за Матвієм» Йоганна Себастьяна Баха (1829). «Відкриття» Мендельсоном цього великого твору, що пролежав у архівах близько ста років, стало видатною подією, істинним початком відродження творчості Й. С. Баха, тобто широким рухом провідних музикантів за вивчення забутих і невідомих рукописів геніального класика першої половини XVIII століття. У самого Мендельсона творчість, що пов'язана із хоровими традиціями німецької класики, виявилася найбільш глибокою і піднесеною.

У кінці 20-х, початку 30-х років XIX сторіччя Фелікс Мендельсон створив ряд своїх найвидатніших і стилістично завершених творів (серед них увертюри «Гібриди», «Прекрасна Мелузіна», перший зошит «Пісень без слів», «Італійська симфонія», Перший концерт для фортепіано з оркестром, початковий варіант музики до «Першої Вальпургієвої ночі» Гете). Сюди ж слід віднести ряд менш відомих або зовсім не відомих, але не менш яскравих, творів, таких як Скерцо-капричіо, Капричіо ор. 5, Рондо капричіозо ор. 14, Фантазія-каприс ор. 16 №1-3 та ін.

В. Ферман зазначає, що у більш крупних фортепіанних п'єсах концертного плану (фантазії, капричіо) Мендельсон, також як і в «Піснях без слів», дуже обережно застосовує нові віртуозні прийоми, «негативно ставлячись до надмірного поширення фортепіанної віртуозної літератури, і у величезній більшості поверхневої і несерйозної» [146, с. 206]. Тут з ним не можна погодитися, оскільки, наприклад, у Капричіо ор. 5 композитор відзначився дуже яскравою віртуозністю.

Мендельсон не мав суперечностей між класичним і романтичним стилями. З романтизмом його пов'язувало тонке ліричне чуття, захоплення казковою фантастикою, нові трактовки старовинних жанрів, милування красою природи (достатньо прослухати Капричіо ор. 5). Такому образному

змісту відповідає поєднання мелодичного багатства з тонким відчуттям гармонічного та інструментального колориту. Водночас композитор уникав бурхливої поривчатості, бунтарства, притаманних іншим романтикам. Характерна з дитинства, вихована у ньому батьками стриманість та вимогливість до себе, накладала певні обмеження на емоційний тон висловлювання, не дозволяла надто відверто виявляти власні почуття, доводячи до сентиментальності. «Тож, – за думкою Н. Кашкадамової, – Мендельсон увійшов до історії музики як «класик серед романтиків» [50, с. 122].

Твори зрілих років, незважаючи на наявність в них деяких нових тенденцій, зберігають у своїй основі той же стиль, який склався у Мендельсона в юності. Написані у 1842 році музичні номери до «Сну в літню ніч» не вийшли за межі стилю, в якому написана й однойменна увертюра, створена за шістьнадцять років до цього. Не менш показово, що «Пісні без слів» Мендельсон віддавав у друк, нехтуючи хронологічним порядком їх створення, і в зошити, що вийшли у світ в 40-х роках, вводилися п'єси, написані у ранній період.

В оркестрових творах 40-х років (увертюра «Рюї Блаз», «Шотландська симфонія», скрипковий концерт) з'являються риси драматизму, не властиві раніше Мендельсону. «Серйозні варіації» для фортепіано, органні сонати, два фортепіанні тріо Фелікса Мендельсона, говорять про значну еволюцію творчого шляху композитора.

Композитор протягом життя як активно засвоював відомі історичні жанри, так і створював оригінальні власні. Мендельсон ніколи не втрачав зв'язок із німецьким романтизмом, у музиці втілював особисте розуміння світу розкриваючи свою душу.

2.1.2. Роль Ф. Мендельсона у становленні музичного професіоналізму Німеччини. Різноманітна діяльність Фелікса Мендельсона була підпорядкована найблагороднішим і найсерйознішим цілям, вона

сприяла підйому музичного життя Німеччини, зміцненню її національних традицій, вихованню освіченої публіки й освічених професіоналів.

Значну роль у формуванні ідейно-художніх поглядів Мендельсона відіграли його подорожі з освітніми цілями по різних країнах Європи. Окрім ряду німецьких держав, Фелікс Мендельсон відвідав Францію, Англію, Італію та познайомився із видатними представниками зарубіжного мистецтва, отримав багато яскравих вражень від творів живопису, скульптури, театру та від природи, від своєрідності життєвого устрою, суспільного устрою, культури та побуту цих країн. Під враженнями поїздок народжувалися думки, що втілювались у художні образи, виникали музичні твори різних жанрів.

Впродовж трьох років – з 1829 до 1832 року – Мендельсон подорожував різними містами та країнами Європи. Багаті враження, що були отримані за роки мандрів, доповнили художній розвиток Мендельсона як композитора, піаніста і диригента. Закордонна концертна діяльність в якості піаніста, диригента та композитора принесли йому ім'я одного із кращих музикантів Європи.

У 1829 році композитор відвідав Англію. Лондон остаточно та надовго був скорений Мендельсоном, і його музика міцно увійшла в музичне життя Англії. Через майже двадцять років Ф. Шопен під час свого перебування в Англії декілька іронічно відмітив: «...щоб мати великий успіх (у Лондоні), потрібно грати Мендельсона» [173, с. 57]. У свою чергу, Мендельсон віддавав перевагу Лондону перед іншими містами та країнами Європи. Він неодноразово їздив туди, а деякі з його значних творів уперше виконувалися саме в Англії.

Того ж року (1829) Фелікс Мендельсон подорожував також Шотландією. Суворі величезна природа, героїчні та криваві епізоди історії Шотландії тривожили романтичну уяву Мендельсона, викликаючи гостре відчуття могутньої епічної краси цього дикого, такого зовсім не схожого на природу його краю Німеччини.

З кінця 1831 року Мендельсон – в Парижі. У ці роки бурхливого розквіту романтичного мистецтва Париж був центром діяльності видатних представників цього напрямку. Але до Парижу, як і до його діячів, Мендельсон не відчував душевної прихильності. Багато що здавалося йому зовнішнім, поверхневим. Ні ефекти оперних постановок, ні виступи прославлених віртуозів, навіть таких, як Н. Паганіні або Ф. Ліст, не хвилювали його. Тільки концерти оркестру Паризької консерваторії, в яких виконувалися твори Людвіга ван Бетховена, заслужили його гаряче схвалення та розуміння професіоналізму.

Сам Мендельсон виконав з оркестром паризької консерваторії Четвертий концерт для фортепіано з оркестром Л. ван Бетховена. Його піанізм, звучання музики увертюри «Сон у літню ніч», мали великий успіх. Але високе визнання музичних достоїнств Мендельсона в художніх колах Парижу не викликало бажання продовжити перебування в цьому місті. Він залишив Париж заради лондонських тріумфів, що приносили незрівнянно більше радості та задоволення. Пробувши в Лондоні декілька місяців, Фелікс Мендельсон після дворічної відсутності, влітку 1832 року, повернувся на батьківщину в Берлін (лист Мендельсона Фрідріху Розову, Берлін, 5. XII. 1832. цит. за [19, с. 122]).

Постійно знаходячись у пригніченому настрої за станом здоров'я, Мендельсону потрібен був час, щоб з'явилися перші ознаки творчого пориву. У липні 1832 року він писав: «Час якось ще не дозрів. Я все ще перебуваю між минулим і сьогоднішнім. Спогади про подорож ще такі близькі, що, де б я не знаходився, переді мною спливають старі картини, ніби нові, і я все ще не в силах їх об'єднати. І це породжує таке внутрішнє занепокоєння, таку невизначеність, яких я ще ніколи не відчував. Відколи я приїхав, мені на розум не прийшло ще жодної ноти» (Фелікс Мендельсон Карлу Клінгеману, Берлін, 25. VII. 1832. цит. за [19, с. 122]).

До цього додамо, що Мендельсон іноді страждав «недугою вух» і «головним болем». Але взимку ця криза була здолана: «Від речей, які я

привезу з собою, багато чого не чекай! Ти не раз виявиш у них сліди поганого настрою, від якого я лише поступово та насилу позбавляюся; у мене часом було таке відчуття, ніби я ще нічого не вигадав і повинен заново все починати та всьому вчитися; але помалу я втягуюся в роботу, і останні речі звучать вже краще» (Мендельсон Ігнацу Мошелесу, Берлін, 27. II. 1833. цит. за [19, с. 122]).

Тепер композитора захоплюють різні задуми. Він знову відточує «Вальпургієву ніч», що вперше прозвучала перед широким колом слухачів на концерті, який відбувся у берлінському Шаушпіль-хаузі. Водночас Мендельсон починає працювати над ораторією «Paulus» op. 36 (1834-1835).

Перед публікою він виступає в основному як піаніст, **інтерпретатор власних творів**: таких, як «**Capriccio Brillante**» **h-moll** і концерт для фортепіано з оркестром **g-moll**, а також як інтерпретатор аж ніяк не поширеної у той час фортепіанної музики Людвіга ван Бетховена. Роберт Шуман згадує: «Хто чув твори Мендельсона у виконанні самого автора, не могли не захоплюватися. Бо якщо бувають і сміливіші віртуози, то все ж ніхто не здатний передавати творіння Мендельсона з тією ж чарівною свіжістю, як він сам» [176, с. 274].

Особливістю виконавської діяльності Мендельсона була любов до «своєї» аудиторії. Сучасники відзначали: «Своєрідність гри Мендельсона полягала в тому, що, коли він грав у вузькому колі власні речі, він грав їх надзвичайно стримано, – в чому, мабуть, і полягав його задум: він хотів підкорювати не виконанням, а впливати одним лише змістом. І тільки в творах для оркестру він дозволяв собі захопитися багатогранністю завдання, що стоїть перед ним. Зате, коли він грав твори наших великих майстрів, він перевтілювався та увесь був вогнем і полум'ям» (Фердинанд Гіллер. Листи та спогади) (цит. за [19, с. 124]).

Зазначимо, що музика бароко та віденських класиків у XIX ст. у Європі була забута: не виконували твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Л. ван Бетховена, В. Моцарта. Тому, будучи одним із найблисучіших віртуозів свого часу,

Ф. Мендельсон у фортепіанних і органних концертах виступав, передусім, як пропагандист серйозної музики, музики бароко та класицизму. На його вечорах багато слухачів, які вперше знайомилися із сонатами та концертами Бетховена, концертами Баха. Настає період творчого розквіту та широкої музично-громадської та просвітницької діяльності Мендельсона.

З 1835 року і майже до смерті Мендельсон очолював знаменитий оркестр Гевандхауза в Лейпцизі, одночасно систематично гастролуючи в інших містах.

Вершиною **просвітницької діяльності** Мендельсона була організація в Лейпцизі у 1843 році першої німецької консерваторії. Її строго продумана система освіти виходила зі інтересів і потреб суспільства. Створення першого музичного навчального закладу такого академічного типу в Німеччині стало колосальним здобутком музичної педагогіки. В основу його діяльності було покладено статут, найбільш прогресивний для свого часу. В процес навчання включили наступні дисципліни: композиція, гра на скрипці, клавирі, органі та спів. Крім того, передбачалося вивчення історії музики, теорії музики, контрапункту і фуґи, вправи в ансамблевій грі, хоровий спів тощо.

У списку викладачів на першому місці стояв, звичайно, сам Мендельсон. Він відмовився обійняти в консерваторії яку-небудь адміністративну посаду (хотів бути одним із шести перших вчителів, викладав клас композиції, сольного співу та інструментовки). Мендельсон заряджав усіх енергією, надихав педагогів і учнів, прагнув зробити педагогічний процес якомога творчим, був «душею» консерваторії, її справжнім керівником.

Погляди Мендельсона на освіту ясно виражені в одному з листів у Берлін у травні 1841 року, коли обговорювалося питання про організацію музичної школи та про запрошення його туди в якості викладача: «У всіх закладах мистецтв слід би взяти за основу таку засаду: кожен вид мистецтва може піднятися над ремеслом тільки в тому випадку, якщо він підпорядковує

свої величезні технічні можливості чисто духовній меті, втіленню високої думки. Ґрунтовність, послідовність та суворий порядок мають стати головним законом у навчанні та вивченні, щоб не втратити фаховості, але водночас усі дисципліни треба викладати та вивчати тільки в світлі тих ідей, які вони мають виразити, і того високого призначення, якому має підлягати технічна досконалість у мистецтві» (цит. за: [100, с. 42]).

Консерваторія відкрилася, маючи у своєму складі сім педагогів, сімнадцять учнів та п'ять учениць. За рік число педагогів більш ніж подвоїлося, а кількість учнів зросла до шістдесяти трьох. Першими викладачами були Ф. Мендельсон, кантор церкви св. Хоми та диригент М. Гауптман, концертмейстер Ф. Давид (скрипка), Р. Шуман, диригент А. Поленц і органіст К. Ф. Беккер. Професорами фортепіано в консерваторії стали Клара Шуман, Ф. Гіллер, Т. Мошелес, К. Райнеке та інші. Вся система освіти була спрямована на виховання грамотних, високо кваліфікованих музикантів, матеріалом для навчання були твори класицизму.

Спеціально для консерваторії міська рада спорудила будівлю у дворі Гевандхаузу, де учбовий заклад і проіснував до 5 грудня 1887 року, поки не було відбудоване інше приміщення.

Урочисте відкриття консерваторії відбулося 2 квітня 1843 року в Малій залі Гевандхаузу. До кінця першого 20-річчя існування консерваторія налічувала вже 1420 учнів, серед яких були 443 іноземці (з Великобританії, Росії, США, Швеції, Голландії). Музичні традиції Лейпцигу та склад педагогів із кожним роком усе більше приваблювали учнів у консерваторію.

У перший рік діяльності консерваторії дирекцією (за безпосередньою участю Мендельсона) був виданий «Проспект» та «Дисциплінарний регламент», що послужили зразком для багатьох консерваторій, які відкрилися пізніше у Німеччині та в інших країнах. Лейпцизька консерваторія була покликана навчати й готувати високо кваліфікованих професіоналів: педагогів, оркестрантів, ансамблістів, концертмейстерів, диригентів, а також піаністів та композиторів.

Н. Кашкадамова пише: «На відміну від Паризької та Віденської консерваторій, де не розмежовувалося виховання майбутніх музикантів-фахівців та навчання аматорів, де поєднувалися функції вищої, середньої та початкової освіти, Лейпцизька консерваторія одразу була зорієнтована на виховання фахівців найвищого класу» [50, с. 121].

До консерваторії можна було вступити тільки маючи досить високу гуманітарну, загально-музичну та виконавську підготовку. Студенти ходили на всі концерти та відвідували багато репетицій у Гевандгаузі, організовували учнівські концерти.

Розробкою своїх положень про консерваторію Мендельсон відповів на потреби країни, як прогресивний діяч-просвітник. Досить сказати, що за 150 років свого існування в Лейпцизькій консерваторії отримали освіту близько 15000 музикантів, з них більше п'яти тисяч були іноземцями. Вже в 40-50-і роки ХІХ століття музика в Німеччині захопила широкі верстви міського населення, чому, поза сумнівом, сприяли вихідці з Лейпцизької консерваторії, що вважали однією з головних цілей своєї діяльності популяризацію класичної спадщини.

Заснована Мендельсоном консерваторія відіграла виняткову роль у розвитку музичної культури всієї Європи. Серед випускників було чимало й українських музикантів, піаністів та композиторів: М. Лисенко, М. Христианович, Г. Мороз-Ходоровський, М. Калачевський, В. Григорович-Барський та інші. Фелікс Мендельсон іноді навчав окремих учнів, серед яких був один з перших піаністів України – Тимофій Шпаковський (Детальніше про створення та діяльність Лейпцизької консерваторії див. роботу С. В. Мірошніченко [97]).

Підводячи підсумки цього розділу праці наведемо слова Фелікса Мендельсона, які стали його життєвим кредо та виявляють міркування про сутність композиторської творчості. Ще під час поїздки в Італію Мендельсон писав Едуардові Деврієнту: «Ти докоряєш мені за те, що у двадцять два роки я ще не є знаменитий. На це я можу тільки відповісти: якби Господь побажав,

щоб я у двадцять два роки став знаменитістю, я, напевно, став би нею, за це я не відповідаю, бо я так само мало пишу для того, щоб стати знаменитим, як і для того, щоб отримати місце капельмейстера. Було б непогано, якби і те і інше було мені даровано, але..., мій обов'язок писати так, як наказує серце, а про результати нехай потурбується той, хто піклується про величне.

Я тільки все частіше щиро думаю про те, щоб творити так, як я це відчуваю, без усяких оглядок, і якщо я написав річ таку, як вона вилася у мене із душі, то я можу вважати, що зробив свою справу, і не замислюватися про те, чи принесе вона мені славу, почесь, орден, табакерку та інше» (Мендельсон Едуард Девріенту, Мілан, 1.4. VII. 1831 [19, с. 124]).

І ще зазначимо, що Мендельсон рішуче відхилив пропозицію написати про свої твори. Так, наприклад, на прохання відомого на той час вчителя і музичного теоретика, автора багатьох підручників З. В. Дена, редактора на той час (1842-1848) журналу «Цецилія», він відповів: «Я прийняв за правило ніколи нічого не писати в журналах про музику та не спонукати інших висловлюватися в пресі про свої твори» [31, с. 44]. Він категорично не міг пояснити та не пояснював зміст своєї музики, композитор писав: «Слів бракує для того, щоб до кінця пояснити музику; якщо б це було не так, я взагалі не писав би більше музики. Те, що говорить мені музика, яку я люблю, не потребує вираження словами; навпаки – воно є для мене ясним» [там же, с. 44].

Отже, Ф. Мендельсон був чудовим музикантом, піаністом, диригентом, педагогом, громадським діячем, визнаним організатором музичного професіоналізму.

2.2. Жанрові привілеї Ф. Мендельсона: капричіо

Своєрідна доля творчої спадщини Фелікса Мендельсона. За життя і деякий час після смерті композитора громадська думка була схильна оцінювати його як найулюбленішого музиканта. Ця думка змінилася в кінці

XIX-го століття, коли з'явилося дещо зневажливе ставлення до творчості Мендельсона (певною мірою із різних причин воно зберігається й досі, особливо відносно деяких жанрів, зокрема, капричіо, каприччо, капрису).

Разом з тим, блискуче знання можливостей фортепіано та оркестру зробили Мендельсона досить значним композитором постбетховенського періоду. Місце Фелікса Мендельсона в історії німецької музики переконливо визначене П. И. Чайковським. Мендельсон, за його словами, «завжди залишиться зразком бездоганної чистоти стилю, за ним буде визнана чітко обкреслена музична індивідуальність, що блідне перед сяйвом таких геніїв, як Бетховен, – але що високо висувається із натовпу численних музикантів-ремісників німецької школи» [156, с. 75]. Мендельсон належить до числа художників, у яких задум і його втілення в музичному творі досягли тієї міри єдності та цілісності, яких не завжди вдавалося домогтися деяким його сучасникам яскравішого та навіть масштабнішого дарування.

У величезній творчій спадщині Ф. Мендельсона не так вже багато оркестрово-концертних та також фортепіанних творів. Звернемо увагу, що у жодному науковому джерелі (підручники, музикознавчі твори) XX ст. не зустрічається повного списку. В багатьох підручниках із музичної літератури та історії музики зарубіжних країн, про капричіо Мендельсона взагалі не згадується; чи в переліку творів вказуються лише *Rondo capriccioso* (Рондо капричіозо) для фортепіано *e-moll* op. 14 (1824) та *Capriccio brillant* («Блискучий капричіо») для фортепіано з оркестром *h-moll* op. 22 (1832). Існує монографія О. Курцмана про життя та творчість Ф. Мендельсона [67, 205 с.], але там йдеться в основному про популярні «Пісні без слів». Наприклад, у підручнику В. Конена в переліку вказано:

Концертні твори –

- 1-й концерт для фортепіано з оркестром *g-moll* op. 25 (1831).
- *Capriccio brillant* для фортепіано з оркестром *h-moll* op. 22 (1832) («Блискуче капричіо»).

- Rondo brillant для фортепіано з оркестром Es-dur op. 29 (1834).
- 2-й концерт для фортепіано з оркестром d-moll op. 40 (1837).
- Серенада та Allegro giocoso для фортепіано з оркестром h-moll op. 43 (1838).
- Концерт для скрипки з оркестром c-moll op. 64 (1844).

Фортепіанні твори –

- Вісім зошитів «Пісень без слів» (по 6 п'єс у кожній):
1-а op. 19, опубл. (1832–1834); 2-а op. 30 (1835); 3-я op. 38 (1837); 4-а op. 53 (1841); 5-а op. 62 (1842, 1843, 1844); 6-а op. 67 (1843–1845); 7-а op. 85 (1842); 8-а op. 102 (1842–1845).
- Rondo capriccioso e-moll, op. 14 (1824).
- 6 прелюдій та фуг op. 35 (1832–1837).
- Серйозні варіації d-moll op. 54 (1841).

Усього 30 збірок циклів варіації та п'єс [58, с. 294].

Нарешті, у ХХІ ст., нещодавно в Інтернеті з'явився «Список композицій Мендельсона», де була здійснена спроба систематизувати всі твори, що були видані як за життя композитора, так і після його смерті; як з опусами, що були вказаними композитором, так і з визначеними та систематизованими пізніше. І хоча список ще буде поповнюватися та уточнюватися, але його поява симптоматична... [138].

Щоб виявити ставлення Фелікса Мендельсона до жанру капричіо вважаємо за необхідне розглянути, систематизувати та проаналізувати взаємодію творів капричіо, капричіозо, капрису в його творчості та зробити висновки щодо своєрідності даного жанру.

У добу романтизму з'явилося багато нових жанрів, а «старі», такі, що історично склалися, оновлювалися, розвивалися, в них вносився принципово новий зміст і формоутворення: «Без шумних, широкомовних декларацій (Мендельсон-Бартольдї – Ч. Т.) відкриває нові теми, нові жанри, які

підхоплюють потім усі композитори-романтики», – пише А. Кенігсберг [52, с. 14].

У музикознавчому просторі велика увага приділялася саме камерним жанрам, які стали важливим етапом розвитку інструментальної мініатюри, як характерного явища в музиці Романтизму. Музикознавці відмічають жанрове новаторство фортепіанних творів Мендельсона та їх стильову самобутність. Менше аналізуються його твори великої форми для фортепіано, створені в докласичних та класичних традиціях, проте вони доводять, що Мендельсон був здатний працювати не тільки в жанрі мініатюри «Пісень без слів».

Більшість фортепіанних творів Мендельсона побудовані в основному за класичною схемою. Пісенні теми мають замкнену структуру із чітко окресленими фазами внутрішнього розвитку. Особлива інтенсивність розгортання художнього всесвіту в фортепіанних творах Мендельсона поєднується із відчуттям цілісності, масштабності, продовжуючи творчі пошуки Л. Бетховена, Ф. Шуберта. Композитор намагається об'єднати частини твору чи циклу в єдину поемну композицію за допомогою прийомів *attacca*, зазначення сполучних ходів між частинами (переходів, зв'язок), звертання до тематичних ремінісценцій, мотивних і тематичних перекличок, системи лейтмотивів. лейтінтонацій.

Водночас, у фортепіанних творах Мендельсона крупної форми спостерігаємо і відмінності в порівнянні з більшістю класичних зразків жанру. Йдеться про тенденції побудови форми, про тимчасову організацію музичного процесу, де все **тяжіє до цілісності**.

Щодо раннього стилю творчості Мендельсона, зазначимо: він розкривається в його інтерпретації лірики, що має у фортепіанних творах витончений, мінливий характер, який не властивий його більшості концертних, симфонічних або салонних зразків. Найхарактернішими ознаками в таких творах постають постійні інтонаційні та структурні перетворення, із неоднозначною формою, яка ніби розчиняє у собі ознаки різних структур.

Тепер звернемо увагу на **жанрову основу капричіо**. В процесі аналізу походження та розвитку даного поняття, ми з'ясували, що **капричіо, каприччо, каприс – ідентичні жанри, синонімічні**, та вивели своє розуміння особливостей даних жанрів у музиці XIX-XX століть. Нагадаємо, що назва жанру капричіо (від італійського) перекладається як каприз, примха. Відомо, що капричіо сприймалося також як синонім жанру фантазії, але за часів епохи романтизму це не пояснювало особливості конкретної форми або фактури, а тільки вказувало на те, що п'єса даного жанру ритмічно пікантна та наповнена різноманітними оригінальними зворотами (але ці жанри проявляють взаємну близькість протягом усіх історичних епох). Зазначимо, що в жанрах капричіо, каприччо, капрису в XIX–XX століттях збереглися риси жанрових особливостей фантазії, скерцо, етюд, токати тощо, проте важко говорити про їх жанровий розподіл на внутрішні прикмети.

У творчості Мендельсона жанр **капричіо** відтворюється дуже порізно та контрастно відносно один одного. Використана досить часто в жанрах капричіо циклічна форма, за думкою О. Алексєєва, не була вигадкою Ф. Мендельсона: «Свої концертні твори Мендельсон нерідко писав у двох частинах: перша співучого характеру та друга віртуозного. Таку будову мають два твори Фелікса Мендельсона для фортепіано з оркестром – «Блискуче капричіо» та «Серенада та Allegro giocoso», а також деякі сольні фортепіанні п'єси, зокрема, «Рондо-капричіозо», Капричіо op. 114. Цикл із повільної та швидкої частин не є винаходом Мендельсона. Але ця форма виявилася настільки природною для виявлення двох улюблених сфер його мистецтва – пісенної та віртуозної, що він охоче її розробляв. Згодом за прокладеним ним шляхом пішли деякі інші композитори» [4, с. 161]. З огляду на розвиток жанру в романтичному ракурсі, виділяється переважно вільна структура у межах одночастинності, що дає свободу творчій думки, зіставлення образних відтінків. Ефект впливу романтизму додає віртуозності та лірико-задушевної образної сфери.

Наприклад, один із ранніх творів Мендельсона «Капричіо» *fis-moll*, op. 5 (1825), створений у 16 років, за образним змістом можна визначити як драматично-фантастичну сцену, близьку *perpetuum mobile* (ніби вплив К. М. Вебера). Фактурний виклад теми викликає стійкі асоціації з піднесено-казковими настроями, проте інтонаційний зміст відзначається помітним впливом творчості Й. С. Баха, але викладеним іншими, сучасними, композиторськими прийомами. В цьому контексті, разом із характерною віртуозністю, твір сприймається однопланово із різними багатограними відтінками втілених образів. Контрастні зіставлення, які використовуються в різних епізодах, драматургічно не конфліктують, вони частіше виявляються всього лише фактурним прийомом для підкреслення швидкого та перспективного викладу.

Мендельсона приваблювали різні жанри та форми, а також, відповідно, різні виконавські засоби виразності. Разом із тим, Фелікс Мендельсон захоплюється **стихією концертної гри**, концертного виконавства – віртуозним блиском, святковістю, піднесеністю руху, що відповідало артистичній природі його натури. Ці особливості **виявилися характерними для жанру капричіо**, якому Мендельсон приділяв значної уваги (*що раніше музикознавцями не відзначалося*).

Про особливості та розвиток жанру капричіо у творчості Мендельсона ми знайшли мінімум інформації. Наведемо спогади того часу про Мендельсона, що пов'язані із творами в жанрі капричіо.

«Подорожуючи Англією, пан Мендельсон гостював у нас деякий час. Мої батьки прийняли його привітно, ... ми часто брали іноземців. Але незабаром нам стало зрозуміло, що серед нас знаходиться видатний розум, людина із гострим спостережливим поглядом і тонкими почуттями ... Ми мало що знали про його музику, проте її дивовижна сила захопила нас, ... і ми, три сестри, ... говорили одна одній: «Це мабуть геніальна людина, його музика не може обдурити нас. ... ми ... ніколи не чули такої гри. І, напевно, коли-небудь ми почуємо, що Фелікс Мендельсон-Бартольдї став

знаменитістю». Нам довелося спостерігати, як зовнішній привід спонукав його до створення музики. У садку моєї сестри ... росла гарна витка рослина із маленькими квітками у вигляді труб, що була у той час новинкою. Вона вразила його, і він зіграв для сестри п'єсу, яку (так він сам сказав) грали б ельфи на цих трубах. **Коли він записав цю п'єсу (названу ним «Капричіо e-moll»), він намалював по краях нотного листа невелику гілку цієї квітки»** (Виділено нами – Ч. Т.) (цит. за [19, с. 66.]). Судячи із тональності, мова тут йде про популярне Rondo capriccioso для фортепіано e-moll op. 14 (1824), що було «миттєво», «імпровізаційно» написано Мендельсоном, хоча роки створення не збігаються із часом подорожі композитора (1829-1833). А. Кенігсберг відреагував на це висловлювання наступним чином: «Можна уявити собі, як би він (Мендельсон – Ч. Т.) сміявся, прочитавши наведені в книзі Ворбс наївні міркування однієї англійської міс про те, як капричіо e-moll зображує рослину з ріжками ...» [52, с. 16–17]).

У спогадах сучасників відмічається, що в своїх публічних концертах (зокрема і в 1832-33 рр.), Фелікс Мендельсон часто виконував власні твори: «Перед публікою він виступав переважно як піаніст, інтерпретатор власних творів: таких як «Capriccio Brillante h-moll та концерт для фортепіано з оркестром g-moll ...» [19, с. 124] (мова йде про **Capriccio brillant для фортепіано з оркестром h-moll op. 22 (1832)**)).

У 1834 році Мендельсон пише «блискучі п'єси» для фортепіано – Rondo brillante op. 29, капричіо op. 33, «навіяне, за вказівкою самого Мендельсона, Жак-Полем, твори якого у цей час ним знову із великим задоволенням перечитуються (мова йде про Капричіо для фортепіано a-moll, op. 33 №1, с уточненням Adagio quasi Fantasia. – Ч. Т.). Сонце успіху і слави сяє над його життям і творчістю цих років» [19, с. 26]).

Ось і всі поки знайдені нами згадки про створення та виконання Мендельсоном його сольних капричіо, або з оркестром (пізніше у дослідженні буде наведено дуже цікаве ставлення Р. Шумана до капричіо Ф. Мендельсона op. 33).

У музичній спадщині Фелікса Мендельсона ми виділяємо твори, що пов'язані з жанром капричіо або близькі до нього:

Концертні твори -

- Capriccio brillante для фортепіано з оркестром h-moll op. 22, 1832 («Блискуче капричіо»).
- Rondo brillante для фортепіано з оркестром Es-dur op. 29, 1834 («Блискуче рондо»).

Фортепіанні твори -

- Капричіо для фортепіано fis-moll, op. 5, 1825.
- Rondo capriccioso E-dur / e-moll, op. 14, 1824.
- Фантазія-каприс, або «Фантазія», або «Каприс» op. 16. Н. Кашкадамова називає цей твір Фантазія і капричіо (op. 16 №1) [50, с. 127], ніби пропонуючи рівномірний розподіл рис різних жанрів (усі перелічені вище твори написані до 1830, тобто до створення «Пісень без слів»). Ми будемо називати цей твір Фантазія-каприс a-moll, op. 16 №1.

- Капричіо або Скерцо e-moll, op. 16 №2.
- Капричіо E-dur, 16 №3 (тут є натяк композитора на програмність: ніби відтворення «струмочка» – див. [138]).

• **3 каприси op. 33.** Капричіо для фортепіано a-moll, op. 33 №1, 1834 (із авторським уточнення: Adagio quasi Fantasia). Тут використано вже інший принцип жанрового синтезу: авторського уточнення жанру.

- Капричіо для фортепіано E-dur, op. 33 №2, 1835.
- Капричіо для фортепіано b-moll, op. 33 №3, 1833 (Знову спостерігається двоїсте сприйняття жанру до op. 33: 3 каприси і 3 капричіо).
- Скерцо-капричіо для фортепіано fis-moll, 1835-36. На цей раз ми бачимо відверте використання жанрового синтезу, причому первинно з опорою на жанр скерцо, а потім вже на жанр капричіо.

- Капричіо для фортепіано E-dur, op. 118, 1837.

Зазначимо, що із визначенням назви творів Мендельсона **op. 16** відбувається суцільна плутанина, номери 1, 2, 3 перемішуються у

публікаціях, виданнях, та в музикознавчих дослідженнях. Так, у виданні Л. І. Ройзмана, Капричіо a-moll, op. 16 №1 опубліковано під назвою Фантазія-каприс op. 16 №1, a-moll. Те ж відбувається у виданні С. Ф. Петерса, де композиції op. 16 названо Фантазії або Капричіо (*Trois Fantaisies on Caprices. Opus 16*), Аналогічну ситуацію ми спостерігаємо в німецьких та французьких виданнях: на німецькому – Три Фантазії із Капричіо. Op. 16 (*Drei Phantasien oder Capricen fur das Pianoforte*); на французькому – Три капричіо op. 16 №1 (*3 Caprices pour piano* (див. додаток В)). Отже, **в різних виданнях, на різних мовах і в різних редакціях, композиції op. 16 Фелікса Мендельсона називаються по-різному, змінюючи свою жанрову основу.**

Звернемо увагу, що Фелікс Мендельсон **написав різні твори у жанрах капричіо (для фортепіано), капричіозо (для фортепіано з оркестром), каприс (для фортепіано з оркестром).** Тобто ним використані усі аналогічні варіанти трактування жанру (хоча і не завжди в чистому вигляді).

Також Фелікс Мендельсон використовує **жанровий синтез чи подвійні жанри:** Капричіо quasi Fantasia (для фортепіано з оркестром); Фантазія-каприс (для фортепіано); Rondo capriccioso (для фортепіано з оркестром); Скерцо-капричіо (для фортепіано). Вживає він і **прикметники відносно жанру:** Capriccio brillant (для фортепіано з оркестром) і аналогічно Rondo brillant (для фортепіано з оркестром). Але тут слід мати на увазі, що, можливо, це багато в чому пов'язано із різними варіантами назв при виданні творів, що належать різним редакціям, надрукованих у різних країнах.

Усі композиції, що пов'язані безпосередньо або певною мірою з жанрами капричіо, охоплюють різні періоди його творчої діяльності: наприклад, op. 5, op. 14, op. 16 №1, op. 16 №2, op. 16 №3; op. 22, op. 29; op. 33№1, op. 33№2, op. 33№3; WoO, op. 118 [138]. Це:

- Капричіо для фортепіано fis-moll, op. 5 (1825) – створене у 16 років.

- Rondo capriccioso для фортепіано e-moll/ E-dur, op. 14 (1824) – створене у 15 років. (У 1830 році композитор подарував його в Мюнхені коханій жінці, піаністці Дельфіне фон Шаурот).
- Фантазія-каприс для фортепіано a-moll, op. 16 №1 (1921-1922).
- Капричіо для фортепіано op. 16 №2, яке часто публікують під назвою Фантазія-капричіо.
- Капричіо для фортепіано op. 16 №3, яке також часто публікують під назвою Фантазія-капричіо.
- Capriccio brillant для фортепіано з оркестром h-moll op. 22 (1832) («Блискуче капричіо»).
- Rondo brillant для фортепіано з оркестром Es-dur op. 29 (1834).
- Капричіо для фортепіано a-moll, op. 33 №1 (з уточненням Adagio quasi Fantasia), 1834.
- Капричіо для фортепіано op. 33 №2, E-dur, 1835.
- Капричіо для фортепіано op. 33 №3, b-moll, 1933.
- Скерцо-капричіо для фортепіано fis-moll, 1835-1836.
- Капричіо для фортепіано E-dur, op. 118, 1837.

Відзначимо важливу думку, що Фелікс Мендельсон індивідуально ставиться до жанру капричіо та своєрідно розуміє його, постійно змінює інтерпретацію сутності жанру.

Капричіо як жанр у добу романтизму трактується Феліксом Мендельсоном: як інструментальна (сольна чи оркестрова) п'єса вільної форми у блискучому, віртуозному стилі, часто з химерною зміною епізодів, настроїв, а також з уведенням у середині творів рис інших жанрів, що зазвичай не мають закріплених за ними конкретних змістовних властивостей.

Саме в жанрі капричіо спостерігається найбільш яскрава внутрішньо-жанрова трансформація (розвиток) у процесі формування творчого стилю Мендельсона.

2.3. Втілення «чистого» жанру капричіо у творчості Ф. Мендельсона

Усі капричіо Фелікса Мендельсона поділяються на два різновиди жанру: чисті жанри капричіо та капричіо з жанровим синтезом. Зупинимося на цих різновидах, запропонуємо їх визначення, класифікуємо капричіо композитора та проаналізуємо зразки різних варіантів трактовки жанру.

Перейдемо до капричіо Мендельсона саме з точки зору чистого жанру.

Чистим жанром ми називаємо твори, що мають однозначну, визначену автором назву жанру. В даному випадку нас цікавить цей різновид жанру відносно капричіо.

«Чистий» жанр капричіо Фелікса Мендельсона для фортепіано зустрічається одного разу в ранній період творчості – Капричіо *fis-moll*, op. 5 (1825), надалі в період розквіту – Капричіо для фортепіано op. 33 №2, *E-dur*, (1835), Капричіо для фортепіано op. 33 №3, *b-moll*, (1833), а також на завершених творчому шляху – Капричіо op. 118 (1837).

2.3.1. Капричіо для фортепіано *fis-moll*, op. 5. Вперше до жанру капричіо Мендельсон звернувся у шістнадцятирічному віці (1825). Необхідно розкрити красу, велич твору молодого композитора, показати його високий професіоналізм: вміння чудово володіти технікою письма як класицизму, так і романтизму; формою та формотворенням. *Капричіо для фортепіано *fis-moll*, op. 5.* ми назвали твором «чистого» жанру, адже композитор не додає до назви будь-якого означення, терміну, ремарки. Виконувати цей складний технічний твір не можливо, якщо не розібратися в ньому досконало.

Ранній твір Мендельсона Капричіо *fis-moll*, op. 5 за образним змістом можна визначити як драматично-фантастичну сцену. Фактурний виклад теми викликає стійкі асоціації із піднесено-казковими настроями, а інтонаційний зміст визначається помітним впливом творчості Й. С. Баха. В цьому

контексті, разом із характерною віртуозністю, твір сприймається однопланово з різними багатограними відтінками втілених образів.

Капричіо чимале за розміром (410 тактів), написане в досить нестандартній формі: одночастинна, насичена рядом великих самостійних, проте об'єднаних за драматургією, розділів, що вкладаються в складну тричастинність, органічно пов'язану з великою сонатною формою із синтетичною репризою, де внутрішній епізод також створений у сонатній формі, як і перший розділ.

Перший розділ Капричіо – велика експозиція твору, написана у сонатній формі (1-133 такти).

Частина перша: експозиція (1-36 т.):	Частина друга: розробка (37-78 т.)	Динамічна реприза (78-118 т.)	Кода (119-133 т.)
A-B-A1	A2-A3-A4	A5-A6-A7	A8
11+ 12+ 13 т. (7+4)-4+4+4-(9+4)	13+13+ (4+4) + 8	11+16+13 т.	14 т.
Проста тричастинна репризна форма	Розробкова частина	Реприза з розширенням другого періоду	Каденція
fis – cis- cis :	Cis-D,D-(a-h)-(G-D-E-fis)	fis - (D-E-h-C-fis)	h-moll
1 т.-12 т. – 23 т.	з 36 т. –	з 78 т.	з 168 т.

Твір надзвичайно стрімкого темпу – Prestissimo – і в характері скерцозного динамічного руху. Одинадцять тактів можна розглядати як перший експозиційний період, який нагадує пісенну структуру (заспів – 7 т. і приспів – 4 т.), поступово втрачаючи відчуття затакту, завершується досконалим кадансом в fis-moll. Ненормативна пісенна контрастна побудова

речень (7+4 т.) виражена паралельними октавами, які після зменшеного тризвуку переходять у яскраву контрастну фактуру низхідними терціями, що спускаються від вершини, з октавним супроводом (що теж починається зменшеним тризвуком). Друге речення (7-11 т.) утворюється мелодично-пасажним зворотом, який хвилеподібно, секвентно рухається поступово вниз. Мелодично-інтонаційна основа другого речення в «блискучому» та віртуозному стилі складається із низхідних терцій шістнадцятими й октавним секундовим рухом восьмими в басу.

Заспів і приспів періоду відрізняються не тільки фактурно, змістовно, інтонаційно, але й динамічно ($p - f$). Це ніби головна партія сонатності (загальної сонатної форми).

Середній, розвиваючий період (12 т.) переходить у вищий регістр, у скрипковий ключ, лише константно і стало проводиться в малій октаві та починається з інтонаційно видозміненого руху вгору, що чергуються з мелодичними мереживами, має ряд відхилень і фіксує тональність *cis-moll*, у гомофонно-гармонічній фактурі з синкопованими акордами супроводу, що сприймається ніби відповідь на початок Капричіо. Середина умовно розділяється по 4 такта (4+4+4) та асоціюється із зв'язуючою партією.

Динамічна реприза повертає фактурний розвиток експозиції: розширюється стрибками у першому реченні, у прихованому двоголоссі постійно повторюється октавний трихорд *a-g-fis* (у малій та великій октавах, шість разів), стверджуючи тональність *fis-moll*. Також закріплюється кульмінаційна динаміка: *p-f* (на трихорді), чередування *p-f*, *p-f*, потім *sf*, *sf*, *sf* на синкопованих акордах. Мотивний розвиток інтонаційно підводить до динамічної кульмінації, яка октавними рухами в мелодії та басовій лінії спрямовує до тоніки *cis-moll*.

Даний елемент можна вважати повноцінним модулюючим періодом із трьох речень, які експозиційно представляють певну інтонаційну сферу. Отже, перший період, тема «А» встановлює основний та експресивний настрій твору, складається із трьох речень, де перше та третє речення

подібні; модулюють у тональність домінанти, в *cis-moll*. Цей розділ асоціюється із побічною партією експозиції.

Перший розділ репризно повторюється, як експозиції сонатних форм класиків.

З 36-го такту починається розробковий розділ. Тут присутні ознаки вільної будови з цікавим розробковим матеріалом основних мелодичних компонентів твору (заспівів і приспівів). Період знову утворюється із двох речень, які секвенційно проводяться в різних тональностях: *D-dur* та *G-dur*. Модуляційні переходи надзвичайно плавні та підготовлені. Структура, масштаб кожного речення знову нетипові: 9 т + 4 т., де початкова фраза – накопичення домінантового звучання, яке в кінці завжди підводить до зменшеного тризвуку, а інші чотири такти демонструють розв'язання у вигляді мелодичних низхідних зворотів терціями основної теми.

Розробка продовжується внутрішніми доповненнями, які, після ствердження тональності *G-dur*, демонструють чотиритактові секвенційні рухи (приспиви, що в піснях іноді виконуються кілька разів), які проходять у тональностях *a-moll*, *h-moll*. Потім відбувається подрібнення короткими автентичними зворотами в розмірі двох тактів у *C-dur*, *D-dur*, *E-dur* і повернення до основної тональності Капричіо в досконалому кадансі *fis-moll*.

З 78 такту починається фактурна варіація – реприза сонатності першої частини капричіо. Відбувається цікавий завуальований перехід в басовій лінії до ілюзорного динамічного репризного повторення теми «А», та першого речення, з точним його повтором. Друге речення видозмінене і також розширене з 8 до 16 тактів. Починається вже не в основній тональності, а через домінанту переходить до *G-dur*.

Уся структура заснована на секвенційному розвитку по спорідненим тональностям: *h-moll*, *C-dur*. Мелодична сторона позначена простими секундними інтонаціями стрімких пасажних рухів. Яскрава ознака – відчуття певної пісенності, навіть у швидких пасажах, але загальний характер усе ж таки налічує риси пісенного начала.

Перед третім реченням відбувається повноцінна **каденція** в основній тональності, хоча спочатку це була тональність домінанти. Третє речення – репризний повтор, але вже в тональності *fis-moll*. Після свого закінчення він приводить до кульмінаційного заключення (або коди), де на фоні тонічного органного пункту та плагальних зворотів відбуваються стрімкі та динамічно-інтонаційні стрибки в діапазоні трьох октав. При інтонаційному аналізі музичного матеріалу відзначається схожість мелодичних ліній із інтонаціями початку, що зумовлює створення ефекту завершеності.

Отже, за особливістю форми першого розділу, Капричіо *fis-moll* Ф. Мендельсона дуже нагадує **сонатну форму** класичного типу (репризно повторена експозиція з тоніко-домінантовим зіставленням тональностей, розробка, динамічна реприза) або складну репризну тричастинну із розвиваючою серединою.

У Капричіо цікаве інтонаційне перетворення. В першому розділі, в частині «В», композитор не підкреслює низхідний трихорд (т. 5. 6, 7). У репризі цей трихорд виділяється регістрово – октавою нижче та динамічно – *p*, *ff* (в тактах 25, 27), композитор використовує ефект «відлуння», яскраво виділяючи багаторазовий повтор трихорда, беручи на себе основне навантаження (т. 29-32) та в репризі (такти 107, 109, 112-113).

Усе це пронизано варіаційністю та пісенністю. В рамках жанрової специфічності твору – Капричіо *fis-moll* оп. 5, – можна говорити про закінчення його першого розділу.

Епізод сонатної форми Капричіо *fis-moll* оп. 5. – розділ дуже цікавий за формою та тематизмом: він **монотематичний та варіаційний**. Це великий епізод, який складається із трьох розділів: експозиція (135-177 т.), розробка з викладом теми в оберненні (177 – 241 т.), динамічна, синтетична реприза (241-288 т.). Всі ці частини утворюють сонатну форму, при тому проявляється досить не простий «внутрішній світ» кожної внутрішньої складової сонати епізоду.

У поліфонічній темі, що спокійно розвивається, виділяється поспівка, що нагадує «тему долі» (т. 139-140) – тричі повторений звук «ре», що переходить на секунду нижче (в «до»). При подальших проведеннях, у відповіді – т. 147-148, в розробці – т. 155-156 – так само. Як і в середині, де проходить тема в інверсії, ця поспівка стає висхідною (т. 183-184). У каденції висхідна поспівка активізується (т. 233-234, 237-238, 239-240); як і в репрізі – виконується акордово (низхідна – т. 247-248; висхідна – т. 255-256); одночасно (у версії та інверсії – т. 263-264, далі в складному контрапункті (т. 278-279) звучить зухвало, виділяючись із контексту.

Схема епізоду (другого розділу) Капричіо fis-moll op. 5

Експозиція (135-177 т.) Двічі повторена	Розробка (178 – 242 т.)	Реприза (243–290)
Т – квадратний період і 5 його проведенень. Експозиція: ГП, ПП 8+ 8+ 8+ 8+ 8 т. С+С1+С2+С3+С4	Тема в оберненні: проведена 8 раз, трансформована 8+8+4+8+6+5+ 10+ 15 (каденція) С5+С6+С7+С8+С9+С10+С11+С12	(8+8)+(8+8), 15 С13,С14,С15,С16 , С17
Fis,cis; Fis-A, D-A, D-A	A-E-a-C-d-e + fis	fis,cis,fis,fis;h-moll

Експозиція двічі повторена. Тут необхідно враховувати «жанрову» подвійність форми епізоду: сонатну форму та внутрішню поліфонічну...

Епізод Капричіо (починається з 134 такту) одночасно є фактурним контрастом до першого. Проте він продовжує основну лінію розвитку без втрати енергії стрімкого руху та блискучої атмосфери звучання. Дотепер відчувуються риси концертності та віртуозності.

Основна видозміна у фактурно-функційному плані полягає в тому, що стрімкі пасажні рухи, які в першому розділі Капричіо ілюстрували основну інтонаційно-мелодичну основу, зараз **стають постійними, але й імпровізаційними, темою-мереживом** шістнадцятих, що переміщуються

регістрово (від малої до великої октави). Вони змінюються з основною темою і виконують роль динамізованого фону та енергійного супроводу (один такт вступу – підготовки).

Характер звучання тепер більш стривожений, позначений образами драматичної схвильованості. Але відчувається наспівність викладу мелодичної лінії, хоча всі інтонації позначені акцентними рухами.

На перший план тут виходить мелодична основа – спокійна, розсудлива, але квадратна (8 т.) поліфонічна тема (*f, marcato*). Її інтонаційна складова діатонічна та надзвичайно стримана. Починаючи квартовим висхідним ствердженням (D-t-D в *fis-moll*), тема далі переважно розвивається секундовими рухами, що її заповнюють. Мелодія ритмічно виважена, усі стрибки йдуть із протилежним заповненням, що характерно для поліфонічної теми.

Проводиться основна тема – пропоста (з 135 т.) – у 8-тактовій формі, що порушує традиційну барочну поліфонічну неквадратність, у вигляді октавного руху в партії правої руки (у першій та другій октавах).

Відповідь – респоста – точна (що порушує положення про тональну відповідь), у домінантовій тональності *cis-moll*, містить динамізований поліфонічний контрапункт, що завершується досконалим кадансом, закінчуючи двоголосну експозицію фуги. Тема звучить у середньому голосі; протискладення – у сопрано, викладено щільними акордами, плавно: секундами та терцією.

Тепер ніби починається побічна партія експозиції (розробка фуги) (150 т.) із видозміненими проведеннями основної поліфонічної теми. По-перше тема викладена акордами в *Fis-dur*, а з п'ятого такту змінюється інтонаційно та тонально на *A-dur*. Наступне трансформоване проведення теми (158 т.) знову акордово, вже у тональностях D-A. Заключне звучання теми в цьому розділі (166 т.) в D-A завершується тритактовим супроводом і приводить до репризного повторення.

Отже, завершилася сонатна експозиція (ГП, ПП) епізоду, повторена двічі, де тема (8 тактів) проводиться 5 разів, складаючи внутрішню двоголосну експозицію і розробку фуги із різними тональними планами та прийомами викладу (постійний монотематизм та варіаційність). Тема увесь час звучить у правій руці, а тема-мереживо – у лівій; динамічна направленість – від *f* до *ff*.

Розробка епізоду (177 с.). Після другої вольти, з повторення першої, звучить друга частина – ніби розробка епізоду, в якому відбувається фактурна видозміна із дзеркальними зіставленнями двох планів: при збереженні трансформованого (інвенсія) тематичного матеріалу. Швидкоплинні пасажі переносяться на другу та третю октаву, а мелодична (тематична) лінія переходить до басової партії.

Тема зберегла ритмічну стриманість, інтонаційно подібна до основної – в інверсії – експозиції епізоду. Але її виклад та розвиток позначений більш значними тональними зіставленнями. Логіка структурного та мотивного перетворення підпорядкована поліфонічною варіаційною трансформацією. Лише перед розширеною каденцією є натяки на повторне проведення квартових інтонацій, із яких починався цей період.

Образи втілення трансформуються, адже за рахунок перенесення пасажів у верхній регістр підкреслюються риси віртуозного звучання. Тому основна тема розробки епізоду сприймається ніби завуальовано (179 т.). Тональний план тут співвідноситься із розробкою: тема (викладена октавно) – в A-dur, відповідь із менш розвиненим протискладенням – у E-dur (187 т.). Завершується D2 до наступної тональності – a-moll.

Надалі, переходячи в скрипковий ключ (194 т.), протягом 4-х тактів елементи теми приховуються у фігураціях правої руки, створюючи відчуття каденції.

Наступне проведення теми (199 т.) викладено інтервально, знову переходить у самостійний голос, у C-dur, завершуючись VII⁶/5-D⁴/3 в d-moll

– тональності подальшого звучання теми. Тепер вона знову розімкнена (6 тактів), закінчується на VII7-D6|5, який підготовлює e-moll (213 т.).

Постійно підкреслюється скерцозність і легкість польоту в межах розвитку мелодичної основи. Тема весь час трансформується, скорочується, виокремлюється лейт-тема та розвивається.

Починається каденція – 15 тактів (228 т.), яка позначена традиційним доміантовим органним пунктом і кульмінаційно-динамічним спадом у fis-moll. Вона за характером та драматургією розвитку являє собою передумову для подальшого мотивно-інтонаційного розвитку та сприймається лише переходом, виконуючи драматургічну зв'язку до умовної репризи.

Крім того, у каденції Мендельсон знову використовує лише мелодичну тему епізоду, але подає її в середньому голосі контрапунктично. Отже, це утворює розділ єдиного розвитку, але з підкресленим проведенням інтонаційного елемента, який вільно експонується в структурному та тональному співвідношенні.

Цей мелодичний компонент інтонаційно утворює квартовий низхідний хід із поступовим висхідним заповненням. За будовою, крім тональних зіставлень, немає особливого розвитку. Лише за п'ятим проведенням воно розширюється за рахунок масштабної-тематичної структури – подрібнення і повторення окремих хроматизованих інтонацій (такий прийом розширення актуальний для каденції). Це використано для нагнітання динамічного звучання, підготовки каденції та саме в каденції. Драматургічна роль полягає в тому, що композитор, крім віртуозного та безмежного руху, вплітає мелодичну основу для розширення ознак емоційного забарвлення даної розробки.

Реприза епізоду (з 243 т.) загальною формою виконує роль динамізованої синтетичної репризи, де поєднуються тема та її інверсія, самостійно та одночасно (у контрапункті).

Починається реприза епізоду із проведення основної поліфонічної теми епізоду із певними видозмінами – акордами, тобто замість октавного

проведення – викладається акордами, а стрімкі пасажі взагалі переходять униз до великої октави.

Відповідь (251 т.) у *cis-moll* не продовжує попереднього фактурного викладу та не стає його варіантним повтором. Композитор використовує інверсію теми у вертикально-рухомому контрапункті до попередньої появи теми; із різким фактурно-дзеркальним контрастом із темою в оберненні з розробки у 8-тактовому вигляді. Тепер композитор (259 т.) суміщає проведення теми версії та інверсії у контрапункті, тобто варіанти тем із експозиції та розробки епізоду в *fis-moll* у крайніх голосах (тему в сопрано, інверсію в баса); із гармонічними фігураціями у двох середніх голосах. Тут Мендельсон використовує багатоплановий фактурний прийом, підкреслюючи ще більше віртуозну та динамічну силу звучання. Фактура нагадує **типовий бетховенський прийом**, де у крайніх голосах, у мелодії та баса, надаються теми у версії та інверсії, частіше в ритмічному дублюванні, а в середині додаються гомофонно-гармонічне заповнення терціями та пасажними мікро-зворотами. Продовжуючи поліфонічне перетворення (267 т.), композитор виконує вертикально-рухомий контрапункт із різким фактурно-дзеркальним контрастом із темою та її оберненням (інверсія в сопрано, версія у баса), знову у 8-тактовому вигляді в тональності доміанти – *cis-moll*. Усе це звучить *marcato*, *f*, *ff* та сповнено драматизмом. Два тематичні варіанти теми в поліфонічному зіставленні у верхньому та нижньому голосах, інтонаційно майже однакові та сприймаються просто в оберненні.

Повертається основна тема в тональності *h-moll* (275 т.), виконуючи роль коди-переходу. Вона складається із першого речення, в основі якого – варіаційно-мелодичне зерно всього розділу, де ритмічна основа збережена, але видозмінена декількома інтонаціями. І звучить вона варіантно, три рази, функційно створюючи враження недовомовленості, що начебто обриває стрімкий рух та енергію, яка нагніталася протягом усього розділу. Тим паче, що і каденція інтонаційно абсолютно не виділена, за будовою дуже коротка.

Отже, вся середня частина капричіо продовжує динамічний рух, який був закладено ще з першого розділу. Його характерна риса – інтонаційна монотонність, яка лише підкреслює та доповнює загальний скерцозно-схвильований характер звучання та додає образному плану мелодизованої підоснови. Крім того, ми бачимо втілення різних фактурних та розвиваючих прийомів поліфонічного розвитку.

За драматургічними рисами уся середня частина капричіо, і справді, сприймається як епізод із розробковим матеріалом, і внутрішньо – як сонатна форма з епізодом.

Реприза Капричіо також дуже складна, утворюється з повернення першої частини – експозиції та епізоду.

Схема репризи Капричіо:

Реприза першого розділу (290-419т.)	Реприза епізоду (419-522т.)
A+ B + A+ (кода з розширенням)	C18+C19+C20+C21 + каденція 8+ 8+ 6+ 7
	h-e-C-A –fis

Драматургічна функція великого останнього розділу ускладнена певними важливими факторами, основним з яких є те, що після точної репризи усього першого розділу (da capo) звучить значно видозмінена реприза епізоду. Крім цього, цікавим інтонаційно пов'язаним елементом є те, що Мендельсон **вставляє цитату лейтмотиву (початок поліфонічного епізоду) в останню каденцію репризного першого розділу**, створюючи конкретну передумову для подальшого драматургічного напруження. Цей елемент (158-162 т.; 275-278 т.; 279-282 т.), у розмірі чотирьох тактів, узятий із четвертого проведення теми епізоду та з наступного, який містить прихований інтонаційний квартовий зворот.

Ще одна характерна ознака – перехід від першого розділу до епізоду в репризі, який тісно пов'язаний із текстом і не відокремлений паузою, як було в першому розділі. Це сприяє збереженню енергійного розвитку всієї репризи.

Аналізуючи репризу поліфонічного епізоду, слід зауважити, що вона вся пронизана основною мелодичною лінією епізоду. І навіть варіаційність викладу позначена незначними і не різкими змінами. Порівняно із основним епізодом, тема проходить у різних тональностях (h-e-C-A). Крім того, присутній елемент фактурної відмінності, а саме те, що вже в другому проведенні теми вона переноситься в нижній регістр. Також різниця відчувається у формотворенні, адже в основному розділі (епізоді) вони (теми), в основному, чітко викладалися по 8 тактів, а в репризі ми спостерігаємо, що четверте і п'яте проведення ритмічно та структурно скорочені. Драматургічно це наче підштовхування до наступної каденції.

Каденція, в свою чергу, також узята із епізоду з проведенням теми в середньому голосі на фоні домінантового органного пункту.

Після каденції настає остання побудова, яка знову починається проведенням теми епізоду в основній тональності *fis-moll*, подальші проведення позначені варіаційними розширеннями, що потребує драматургія твору. Найчастіше розширення відбувається за рахунок висхідних хроматизованих секундних рухів. Серед вже добре знайомих прийомів, спостерігаємо використання акордових блоків замість октавного подвоєння у розширеному діапазоні і перенесення мелодичної лінії. Ще однією виразною ознакою позначена заміна пасажів із шістнадцятими рухами на широкі арпеджіо, які в даному випадку відповідають кульмінаційним та завершальним побудовам. В останні рази проведення теми епізоду динамічно та стрімко завершує весь твір із постійними образами піднесеного та нездоланого напруження.

Отже, Капричіо ор. 5 Ф. Мендельсона – **прекрасний, високо професійний, складний твір, створений 16-літнім юнаком, таким, що вже**

в молодому віці блискуче володів усіма особливостями як класичної, так і романтичної композиторської техніки, поліфонічним і гомофонно-гармонічним письмом, теорією і практикою монотематизму та варіаційності, блискучим знанням різних мікро- та макро- форм. Поза сумнівом, це був геніальний юнак. І тим стає більш дивовижним, що ми не зустрічали не лише аналізу цього твору, але іноді й згадки про нього.

2.3.2. Капричіо E-dur/e-moll, op. 118 Фелікса Мендельсона входить до ряду «чистих» капричіо для фортепіано.

Розглянемо останнє «чисте» капричіо Ф. Мендельсона. Попри те, що цей опус був створений композитором набагато пізніше за усіх інших, стилістичні ідеї та мотиви, характерні для творчості Мендельсона, насиченість трактування складної тричастинної форми та її внутрішнього наповнення, яскраво простежуються і в цьому капричіо.

Капричіо E-dur/e-moll op. 118, №1 має розмір 6/8, що змінюється на C; досить велике за масштабом – 338 тактів.

Як і в попередніх творах, про які йшла мова вище, тут упродовж 32 тактів звучить **вступ** у E-dur, який відокремлений від подальшого розділу твору тональністю, темпом, фактурою, змістом, динамікою, та й жанром. Темпова характеристика вступу звичайна для такого елемента форми – Andante. Показовою рисою для вступу є динаміка – *p-piu F-F-dim-pp*, не типова для такого віртуозного жанру як капричіо.

Після 4-х тактів, де одразу намічається жанр вальсу-бастона, що формується у вступі, в лейт-інтонаціях твору, звучить основна тема – *espressivo*, що поглиблює цей жанр, викладена у нестандартній простій тричастинній формі з постійним використанням значної варіаційності, що доходить до похідного контрасту.

Перша частина – великий модулюючий період у тональність доміанти: 8+8 (a+v – a1+a2). Далі слідує розробка, що базується на інтонаціях a/v з відхиленнями та затвердженням H-dur, октавним органним пунктом. Динамічна реприза: 9 т. = 4 + 5 (a3 + v2) – знову модулюючий

період у тональність домінанти, але із динамічно зміненим і розширеним другим реченням.

У подальшому в творі можна простежити тему вступу, яка трансформувалася у 3-х варіантах:

1. У верхньому голосі, за допомогою восьми тривалостей, як і в т.5-9.
2. Інший варіант теми також проходить у верхньому голосі, але в октавному викладі (у вступі).

3. Ще один варіант (такти 180) проходить у нижньому голосі.

Підкреслимо, що характерно для цієї теми: вона повторюється не точно, а з'являється варіантно за допомогою змінених ритмічних рисунків.

Зміна темпу і динаміки відбувається після фермато, в 34 такті – звучить однойменна тональність *e-moll*, темп – *Allegro*. Що стосується розміру, то змінившись на 6/8, він тепер зберігається упродовж усього твору.

Деякі умовні розділи в другій частині Капричіо оп. 118 – *Allegro*, *C*, *e-moll*, *f*, і, незважаючи на мінор, напористий, постійний терцієвий рух шістнадцятих, незабаром подвоєний в октаву (протягом двох тактів), що далі залишається тільки в партії правої руки із супроводом вертикальних терцій, наповнення перестановками, секвенціями, повторами – створюють повне оптимізму полотно.

Розвиток основного розділу *Allegro* можна позначити ще й за допомогою динаміки, яка в принципі стабільна та виконує формотворчу роль. Йдеться про динаміку форте. Воно звучить на початку речень, періодів, при зміні функціональних розділів. З'являється *f* починаючи з 33 такту *Allegro*; далі з 41 такту в репризному третьому реченні. Позначимо його як розділ В, який ми асоціюємо з головною партією: $c-d-c1-d1 = 4+4+4+4$, *e-moll*. Це одночастинна розімкнена форма – великий період, що складається з двох речень.

Із 50-го такту звучить нова тема наче «побічна партія» – *C*: $e-e1-e2 = 4(2+2) + 4 + 4(2+2) + 2$, тричастинний період (*e-moll*) із доповненням-

переходом (наявність основної тональності свідчить про «перевернутість» сонатної форми – спочатку звучить реприза).

Далі слідує ще одна зв'язка (також 2 такти) вже на іншому інтонаційному, ритмічному матеріалі, зв'язка-передбачення, підготовка до подальшого розділу. Ця менш яскрава тематична побудова більше підходить для побічної партії за тональним змістом.

З 66-го такту починається подрібнення динаміки (№66, 70, 73, 75) – D: $g - g1 = 4+6$, з тональним ускладненням: G-dur, a-moll, G-dur – період із доповненням. Тепер відбувається зворотний динамічний рух перед репризою (асоціюється із заключною партією) від p до f : з 76-го такту, продовжуючи розвивати синкоповану взаємодію голосів з тематизмом попереднього матеріалу, що до кінця речення приводить до f (т. 79) та звучить у C-dur; в другому, скороченому, розімкненому реченні – до pp у розробковій появі динамічної основної теми (з 82 такту) у вже підготовленій тональності G-dur.

Починається розробка із варіантності головної партії: 16 тактів (G-dur, g-moll, D-dur, G-dur), +4 (G-dur). Епізод (тт.83-90) – на органному пункті «g» перше речення (p) із висхідним синкопованим рухом (e-moll), і друге речення (ff) на органному повторі «e» (E-dur). Один такт індивідуального органного пункту «cis» змінюється темою «побічної» партії (з т. 112). Вона звучить 12 тактів (4+4+4) від звуків «d», «fis», «a», в тональності D-dur на фоні двох лінійних гармонічних переключок, у тональності D-dur, із динамікою p .

Знову з'являється новий епізод (p): чотиритактний секвентний висхідний рух октав від «h», «c», «d», «e» (т. 104–132) на фоні постійних гармонічних фігурацій (у басовому ключі) із постійним crescendo.

Остинато октави восьмими на стакато звуку «fis» (т. 133) приводить до наступної теми, справжньої побічної (134-147), далі до головної партії – рефрену (148-141) – розробкового типу: G-dur, H-dur, a-moll, G-dur.

Після двох тактів зв'язки настає **реприза** (f), повертаючи основну тональність (із т. 163) та експозиційну динаміку головної партії. Невдовзі з'являється і друга тема (ніби побічна) в експозиційному варіанті (с. 172-179),

від тих самих звуків («с»), повертаючи *f* і починаючи з *sf*. Проте реприза Капричіо ор. 118 не проста. За послідовною демонстрацією основних тем композитор пропонує їх синтез, контрапункт у *e-moll* (т. 180-189), переходячи в завершальну (побічну) тему також у тональності *Allegro – e-moll*. Саме тут єдиний раз повертається дещо трансформована тема Вступу Капричіо (тт. 203-205), але вже в *e-moll*, виконуючи функцію передбачення перед кодою.

Звучить **кода** з т. 307 в тональності вступу *E-dur*, далі швидко переходячи в *e-moll*, де з'явиться ще раз, останній, у т. 327. Кода починається з *pp*, поступово доходячи до *f - f sempre e con fuoco*.

Отже, ми повернулися до трактування форми Капричіо як складної тричастинної форми із динамічною репризою і, водночас, із наявністю сонатних зв'язків, де в ролі побічної партії може виступати менш яскрава третя тема, яка за масштабами та місцем розташування в експозиції природніше могла би виконувати роль завершальної.

Наявність великої, розвиненої розробки, що вбирає декілька нових епізодів (ніби рондальність), другу тему експозиції, третю, яку можна трактувати як справжню побічну та першу, основну тему; і динамічна реприза із невиразним звучанням теми вступу.

Таким чином, **визначимо основні риси Капричіо ор. 118:**

- наявність невеликого вступу *Andante*, і широко розвиненої основної частини *Allegro*;
- тональність *E-dur* замінена на однойменну *e-moll*;
- розмір 6/8, далі *C*; тобто змінний метр, що досить незвично для цього жанру;
- пісенно-танцювальний рух в *Andante* і постійне віртуозне звучання *Allegro*, яке реалізується за допомогою різних ритмічних груп – чотири шістнадцяті, восьма та дві шістнадцяті, а також тривалість восьмими в нижньому голосі композитор залишає та розвиває;

- складна тричастинна форма і введенням сонатних зв'язків;
- масштабно зрушена тема побічної партії, яка з'являється тільки в 66-му такті експозиції, до того звучать дві яскраві, але однотональні теми (тт. 33-45 і 50-63);
- в репризі це ніби компенсується: після головних тем (тт. 163; 171) і їхнього синтезу (тт. 180-187) звучить побічна тема (тт. 188-303) в основній тональності;
- капричіо характеризується багатотемністю як в експозиції, так і в розробці (як знайомих, так і нових 1 епізодів) і в репризі.

Проаналізовані нами вперше в музикознавстві перше й останнє «чисті» капричіо – ор. 5 і ор. 118 – це **складні фортепіанні п'єси концертного типу**.

Капричіо ор. 5 – молодіжне, щире, велике, створене в досить складній формі із використанням ніби всіх принципів розвитку, які на той час були відомі юному композитору, навіть, можливо, перенасичене ними. Між тим, твір слухається із захопленням і залишає чудове враження. Капричіо ор. 5 досить популярне та часто виконується. Відмітимо виконання даного твору Ігоря Комарова, Ховарда Шеллі, а також Мартіна Джонса, Мері-Кетрін Жиро, Бенджаміна Фріт та інших.

Останнє **фортепіанне капричіо ор. 118** – більш пісенне, має спокійний, колоритний характер, із яскравими контрастними темами, вступом та великою, швидкою, кришталюю, блискавичною, сповненою «дрібною» технікою, основною частиною, із наміченою тричастинною формою з рисами сонатності та рондальності. Твір знову багатотемний, із явним порушенням масштабності тематичного матеріалу в експонуванні, розвитку тем та їх динамічною і синтетичною репризністю, із уведенням нових тем у середині, що дає можливість претендувати на рондальність; знову із різними принципами розвитку, із багатими композиційними прийомами. Блискуча техніка основної частини примушує забути про пісенно-ліричний вступ.

Це капричіо стає популярнішим для сучасних виконавців. Серед найбільш яскравих виконань капричіо ор. 118 відмітимо Мартіна Джонса, Мері-Кетрін, Жиро, Бенджаміна Фріт.

2.4. Прояв жанрового синтезу в інструментальних капричіо Ф. Мендельсона

Втілення жанрового синтезу в капричіо Ф. Мендельсона численні та різноманітні. Він ніби експериментував з можливостями сполучення капричіо із різними іншими жанрами та визначеннями (наприклад, «діамантовий»).

Жанровий синтез ми знаходимо у наступних творах Фелікса Мендельсона: **Капричіо для фортепіано a-moll, ор. 33 №1** (з уточненням **Adagio quasi Fantasia**, тобто з натяком на подвійність жанру); з подвійним жанром – **Скерцо-капричіо для фортепіано (1835-1846, WOO)**, **Фантазія-каприс a-moll, ор. 16 №1 для фортепіано, ор. 16 №2. ор. 16 №3; Rondo capriccioso для фортепіано з оркестром, e-moll ор. 14**; також сюди (уточнення техніки виконання жанру) ми занесемо **Capriccio brillant для фортепіано з оркестром h-moll ор. 22**, і за аналогією **Rondo brillant для фортепіано з оркестром Es-dur ор. 29**, яке можна вважати жанром капричіо за внутрішньою змістовністю.

Тобто, використовуються різні жанрові синтези: Капричіо-фантазія; Скерцо-капричіо; Фантазія-каприс; Рондо-капричіо. Про близькість капричіо до фантазії та скерцо вже йшлося у першому розділі дисертації. Рондо тут виконує подвійну функцію: жанру та форми.

Якщо взяти до уваги, що капричіо, каприс – синоніми, то залишаються наступні синтези:

Капричіо (каприс)	Фантазія; Скерцо: Рондо
-------------------	-------------------------------

Заради систематизації капричіо Мендельсона ми звернули увагу на теорію Лі Сонкуня про жанровий синтез. Він визначає тринадцять варіантів можливої взаємодії різних жанрів, водночас оголошених композитором у назві твору, тих що затвердилися із часом, або проявилися в його структурі:

- 1) Привнесений зовні (випадковість) двоїстий жанровий заголовок;
- 2) привнесена пізніше композитором трансформація назви твору в бік жанрової подвійності;
- 3) Деяка умовність використання та взаємодії подвійності певних жанрів;
- 4) Вкраплення елементів одного жанру до іншого в музичному творі з двоїстим жанром у жанрі;
- 5) Поєднання характерних властивостей жанрів, винесених у назву твору (їх рівноправність);
- 6) Зіставлення характерних смислових, структурних рис оголошених жанрів;
- 7) Злиття та змішання характерних особливостей різних оприлюднених жанрів;
- 8) Поглинання специфічних особливостей одного із озвучених жанрів іншим;
- 9) Жанровий синтез, де один жанр лише підсилює властивості і значимість іншого;
- 10) Складовий жанровий синтез, при якому твір утворюється ніби із кількох самостійних п'єс, насправді органічно об'єднаних;
- 11) З'єднання жанру із жанро-формою, в яку і втілено твір. При цьому жанро-форма стає базовою, але, разом з тим, твір максимально вбирає особливості первинно оголошеного жанру;
- 12) У багатьох творах спостерігається ще один тип жанрового синтезу – умовний, прихований або внутрішній, який може бути відзначений самим композитором, а може бути помічений лише музикознавцем або виконавцем, але неоголошений жанр стає також значущим і рівноправним;
- 13) Твори із прихованою (неоголошеною) двоїстою жанровістю, де внутрішній жанр стає важливіше оголошеного жанру» [77, с. 11–12].

Свою теорію Лі Сонкунь розглядає на матеріалі творів XVII–XVIII століть, ми ж її переносимо тільки на творчість Ф. Мендельсона, причому тільки на жанр капричіо. І вона діє щодо складності жанрової системи капричіо, де є лише кілька капричіо «чистого» жанру, інші всі тяжіють до різних пунктів класифікації Лі Сонкуня.

У всіх інших творах цієї спрямованості жанрів спостерігається зв'язок із окресленим або відвертим жанровим синтезом (див. теорію Лі Сонкуня [78]).

Яскравим прикладом, що синтезує авторську жанрову двоїстість, можна вважати **Капричіо для фортепіано a-moll, op. 33 №1** (з уточненням: **Adagio quasi Fantasia**), де є певний натяк на жанровий синтез: капричіо – ніби фантазія, близька до фантазії (див. теорію С. Мірошніченко [93; 95]. Проте тут первинне навантаження належить жанру капричіо, але воно ніби прирівнюється до фантазії. Отже, риси фантазії «офіційно» проникають у жанр капричіо (найбільш близьке жанрове поєднання). Водночас, усі **Капричіо op. 33 №1, №2 і №3**, створені в період творчого підйому Ф. Мендельсона (1833-1835), іноді видаються як «**3 каприси op. 33**».

Наближені до цієї жанрової категорії **Rondo capriccioso e- moll op. 14** (1824 р.), де **жанро-форма** (термін Лу Юйцзюнь [82]) **рондо** визначається змістовністю особливостей жанрових рис **капричіозо**. Виникає жанровий синтез: рондо – капричіозо, або рондо = капричіозо. Можлива певна інтерпретація художнього змісту твору: ніби веселе рондо поєднується із «вередливим» капричіо. Відмітимо, що цей твір належить до 11 пункту класифікації Лі Сонкуня: «11) З'єднання жанру із жанро-формою, в якій і втілений твір. При цьому жанро-форма стає базовою, але, разом з тим, твір максимально вбирає особливості первинно оголошеного жанру» [77, с. 12].

Дещо інше жанрове навантаження має популярний твір Ф. Мендельсона **Capriccio brillant для фортепіано з оркестром h - moll op. 22** (1832 р.). Масштабна композиція «Блискучого капричіо» включає ряд тем, що різноманітно розвиваються, монументальність їх звучання досягається за

рахунок урівноваженості функцій соліста і оркестру, які вільно демонструють як віртуозність і насиченість «туттійних» звучностей, так і прозорість вишуканої філігранної техніки, нерідко з елементами поліфонічної імітаційності. Це – своєрідне переломлення жанру, оскільки не дуже великий за розмірами твір має цікаві змістовні нюанси. Назва «діамантове» капричіо не відноситься до програмної характеристики твору, партитура не отримує навіть натяку на програмність. Здається, що назву «діамантове» композитор надав, щоб підкреслити віртуозні технічні особливості та протиставити змістовність численним творам того часу. Драматургія твору внутрішня, розкриває особисті відчуття, переживання. Ні в листах, ні в інших матеріалах нами не знайдено спогадів, які допомогли б уточнити та «розшифрувати» авторський задум.

Але особливе значення цього твору полягає в тому, що воно виявляється ремінісценцією «Рондо-капричіозо» Фелікса Мендельсона.

До цієї ж категорії можна віднести й «діамантове» **Rondo brillante для фортепіано з оркестром Es-dur op. 29** (1834), яке має аналогічні властивості та змістовні особливості, у зв'язку з чим також може бути, хоча й умовно, віднесено до жанру капричіо (див. класифікацію Лі Сонкуня).

Останнім твором, що демонструє жанровий синтез, стало **Скерцо-капричіо для фортепіано fis-moll** (1835-1836 pp.). Тут історично все виправдано: скерцо часто асоціювалося із капричіо, в даному випадку відбувається поєднання особливостей цих жанрів у класифікації Лі Сонкуня.

Слід також звернути увагу на твори похідної поліжанрової спрямованості. Відвертий жанровий синтез у поєднанні з синонімом капричіо – каприсом зустрічається в творі Мендельсона **Фантазія-каприс для фортепіано a-moll, op. 16** (згадаємо, що найчастіше Лі Сонкунь у своїй роботі розглядав поліжанровість, пов'язану саме із жанром фантазії [78]. Зазначимо, що Н. Кашкадамова називає op. 16 №1 Фантазія і капричіо [50, с. 127]). Отже у нотних виданнях твору використовуються різні варіанти назви: «Фантазія-каприс», «Фантазія і капричіо» (див. Додаток В).

Ми вважаємо більш доречною назву Фантазія-каприс, оскільки тут об'єднані особливості обох жанрів у їх різному синтезі. Цікаво, що **ці жанри – фантазія і каприс – не мають прив'язаності до конкретної форми, яка може бути дуже вільною.**

Нагадаємо, що каприс – жанр, похідний від капричіо, каприччо і містить такі ж особливості, причому часто вони асоціюються один із одним. Відносно фантазії відзначимо, що цей жанр багато в чому перекликається з ним, а то і має усі особливості капричіо, каприччо і капрису. Нерідко він виявляється ідентичним до капричіо [160, с. 194–199]. Властивості Фантазії-каприс ор. 16 №1 можна також вважати притаманними й фантазії, яка наповнюється і підкреслюється властивостями капрису. Проте слід обумовити, що на першому місці в жанрі цього твору знаходиться фантазія, жанр капрису – лише вторинний. Але якщо згадати, що жанр каприс (капричіо, каприччо) в певний історичний час відповідав фантазії (капричіо = фантазії), то тут відбувається ніби перестановка жанрового навантаження: фантазія-каприс у класифікації Лі Сонкуня.

Розглянемо більш ретельно всі три Фантазії-капричіо ор. 6 №1, 2, 3.

2.4.1. Фантазії-каприси для фортепіано ор. 16 №1-3. Цей опус написаний у ранньому періоді творчості (у двадцятирічному віці композитора). В авторському визначенні «фантазія-каприс» відбувається змішування двох жанрів із вільною структурою, із віртуозним, імпровізаційним розвитком. Обидва жанри – і фантазія, і капричіо – вже мали свою історію розвитку в європейській музиці, як і свої великі досягнення. Це «Хроматична фантазія і фуга» Й. С. Баха, «Фантазії» В. А. Моцарта, «Sonata quasi una Fantasia» Л. Бетховена, у 1820 році в Мілані вже були видані 24 каприси Н. Паганіні та багато інших творів.

Нагадаємо, що безпосередньо перед першим зошитом «Пісень без слів» у Ф. Мендельсона з'явилися «Три фантазії або каприси» ор. 16. Як ми вже зазначали, є різні назви цих творів (1829 р.), багато що в яких, особливо в

крайніх п'єсах (ор. 16 №1 и ор. 16 №3), явно набули характеру «фортепіанної пісенності».

Завдяки впливу епохи, капричіо (фантазії) Ф. Мендельсона запозичили поривчасту, стихійну сутність, несподівані та різкі зіставлення тематизму, романтичний запал і свободу форми. Проте гармонічна ясність і чітка стрункість фактури надають творам цього жанру «класичних» рис. Подвійне позначення жанру (фантазія-каприс) показує, що відбувався процес пошуків адекватного жанрового позначення, яке пізніше привело до створення нового жанру фортепіанної романтичної мініатюри, – пісні без слів

Фантазія-каприс для фортепіано ор. 16 №1, a-moll Ф. Мендельсона – інший, ліричний, більш камерний варіант співвідношення цих вільних жанрів. По будові – змішана форма, що поєднує рондальність і варіаційність, причому остання насичується типовими сонатними прийомами розвитку, наближається до складної тричастинної форми, яка розширюється за рахунок концертності та віртуозності. Фантазія-каприс – цікавий приклад «романтичного відродження» **монотематичного рондо**.

Показовий тональний план твору: **Andante con moto**, мінор – **Allegro vivace**, однойменний мажор – **Andante con moto**, мінор, що відповідає формі: вступ – розвинена основна частина – кода.

Перша частина – вступ (т. 1-20) – написана в характері траурного маршу, на що вказує повільний темп *Andante con moto*, рух по звуках акордів, кварто-квінтові стрибки, інтонації «золотого ходу валторн». Проте тиха динаміка та плавні інтонації мелодії надають тематизму риси задушевної колискової.

Вступ складається з двох великих речень неквадратної будови: а (т. 1-8) + б (т. 9-14) і невеликого завершення – с (т. 15-20). Початкові такти першого речення витримані в спрощеній та строгій двохголосній фактурі. У т. 5-8 динаміка посилюється (*mf, cresc.*) разом із ущільненням голосів – до інтервального викладу верхніх голосів додаються акорди нижнього пласта. Колорит звучання стає суворішим та стриманішим. Речення розімкнені за

структурою, оскільки після тональності d-moll (субдомінанти) та очікуваної доміантової гармонії, де VII[#] ступінь (звук «dis»), несподівано на *pp* виникає арпеджований акорд VI ступеню (C-dur).

Ліричними та ніжними рисами наділений світлий мажорний епізод, що виникає на початку другого речення (т. 9-10, F-dur – C-dur). Плавне низхідне звучання верхніх голосів поєднується із похитуванням акомпанементу. Проте поступово повертається мінорна сфера образів, а далі основна тональність a-moll (т. 11-14).

Звучання теми стає скерцозно-героїчним, завдяки чітким рівномірним ходам баса та частому поступеновому рухові мелодії на стакато. В кульмінації яскраво виражені динамічні контрасти – різка зміна від *f* до *pp*. Фантастичними рисами відрізняється виразний, розмашистий пасажний зліт гармонії DDVII43, що усувається спокійним рухом доміантовою гармонією (т. 15-18). Завершує першу частину затвердження тоніки a-moll уривистим звучанням мелодії, що поступово тане у нижньому регістрі.

Друга, середня частина Фантазії-капрису (т. 21-116) різко контрастує крайнім розділам. Передусім, змінюються усі основні засоби виразності – тональність на однойменну A-dur, темп – на Allegro vivace. За формою частина поєднує як елементи тричастинної форми, так і риси сонатності та рондальності.

Характер музики основної теми (умовна головна партія, т. 21-34) стає завзятим, грайливим; центральний образ контрастний, легкий, витончений, світлий, радісний; танцювальності та скерцозності надає висхідний зліт мелодії із уривистим стакато. Це поступенева, хвилеподібна, висхідна-низхідна мелодійна лінія із штрихами стакато, що переходить у портаменто, гнучка змішана фактура, яка поєднує акордовий і гомофонно-гармонічний склади. Невдовзі відбувається плавний «спуск» верхніх голосів на повторних інтонаціях, що підтримується акомпанементом на остинатній ритмічній фігурі. Виразності надають різкі динамічні сплески (*p-sf*).

Плавно вступає наступна побудова: тема (умовно побічна партія, т. 34-43) починається як повторне третє речення, але розвиток більш насичений, активний і масштабніший. Це справжня фантазія на попередні теми, що створює нові образи: ліричні на початку – з міноро-мажорним зіставленням гармонії, стриманою в розвитку мелодією та підкресленим акордовим басом, – поступово динамічно приводять до кульмінаційного, торжествуючого сплеску.

Раптовий одноголосний рух по звуках акорду та чітке кадансове завершення фрази в сукупності з тихою динамікою насичують тематизм фантастичними елементами. Форма одночастинна, вільна, 25 тактів складається з фраз розвитку. На початку – модуляція у E-dur (завершальна каденція, кульмінація на зб6/5DD, такти 39-43).

Завершальна тема (умовна заключна партія, ЗП, т. 43-51) остаточно модулює та затверджує тональність домінанти (E-dur). Коротким, уривистим, висхідним по звуках тризвуку поспівкам із витриманим закінченням фраз контрастує зібране (спільне) звучання акордів. Тема поступово затихає до *p*. Далі T5/3 E-dur перетворюється на D7 до A-dur, друга фраза розвитку (такти 44-54) виконує функцію переходу, вступу до A-dur.

Із такою ж тихою динамікою знову «народжується» тема головної партії (чи перша тема, т. 51-54), модулюючи від основної в домінантову тональність, спрямовуючись від *p* до *f*. Це так зване «включення» (термін Ю. Тюліна). Висхідний рух і поступове наростання звучності (від *p* через *cresc.*, до *sf* і *ff*) створюють ефект спрямованості та польотності руху. Експозиція тут повторюється двічі, як у класичних сонатах.

Починається розділ, який цілком можливо вважати короткою розробкою, яка побудована на варіюванні елементів однієї теми та повністю не контрастна попередньому викладу матеріалу. Три короткі фрази, що становлять цей розділ, розвиваються по-різному.

Перша фраза (т. 55-57) ґрунтується на продовженні елементів головної партії – чергуванні окремих мотивів із рухом від фортисимо до піано із

модуляцією в тональність D-dur шляхом еліптичного звороту (D7 до A-dur розв'язується у D7 до D-dur). Проте мажорна тональність майже одразу відстороняється її паралельною тональністю (h-moll, з чергуванням t_6 і зм.VII4/3 у другій фразі (т. 57-61). Елементи арії ламенто (інтонації малої секунди в мелодії), терцієвий виклад верхніх голосів, тиха динаміка (*p*), виразні акценти на сильних долях та остинатна фігура акомпанементу створюють схвильований і поривчастий характер.

Повернення до первинних образів відбувається у третій фразі (т. 61-64). Короткі мотиви з витриманими, підкресленими зупинками на слабкій долі, акордове звучання нижніх голосів, динамічне та мелодійне наростання приводять до кульмінації, виразність якої також підкреслена нестійким домінантовим звучанням в гармонії (D7 до E-dur).

Реприза Фантазії-капричіо, третій розділ (т. 65-116) розпочинається із основної теми (головна партія, т. 65-77). Проте плавний перехід від «розробки» підкреслюється опорою на звук квінти («e») у басу, незважаючи на тонічну гармонію верхніх голосів. Можна вважати, що ця реприза одразу відкривається з кульмінації, яка продовжує динамічну звучність закінчення розробки, – вершина місцевої кульмінації (такти 67-68) із ущільненням акордів S6 і D6/5, а далі – новий варіант розвитку.

Проте після такого монументального підйому настає перелом – з'являється пристрасна та виразна мелодія із різноманітними акцентами та контрастною динамікою. «Гітарна» фактура акомпанементу змінюється витриманими нотами на сильних долях такту із додаванням акордових звуків. Спочатку звучать дві ланки хроматичної секвенції (h-moll, D-dur). Цікаво, що **завершується цей розвиток початковим мотивом у триразовому збільшенні** (такти 80, 81). Останній чотири-такт цього розширеного 12-тактового речення перевикладається кульмінаційно, зі збільшенням діапазону, подвоєнням мелодії в октаву та посиленням динаміки (*f*) *con fuoco* (з вогнем). Мелодія виглядає одноманітною, завдяки повторам звуку «а»,

проте широкі стрибки на септиму вниз і ремарка *con fuoco* роблять звучання декламаційним і стверджуючим.

У порівнянні з «експозицією», в якій друга тема невелика за розміром, в «репризі» з'являється розгорнута і абсолютно нова за матеріалом тема побічної (т. 77-105). Вона ділиться на три великі розділи. Перший (т. 77-85) – це дві варіантні фрази, що динамічно розвиваються спочатку в тихій динаміці, а далі на форте. Сама тема – інтонаційно проста одноголосна мелодія, звучить на фоні чіткого, остинатного акомпанементу із ясною гармонією. При цьому танцювальний характер створюється її гострим, стакатним звучанням із форшлагами на сильних долях. Повторення фрази стає урочистішим і пристрасним, завдяки октавному подвоєнню мелодії та гучній динаміці.

Наступний розділ (т. 86-98) розвиває, розробляє висхідну інтонацію початку та кінця речення, ці інтонації насичуються різними відхиленнями (у *fis-moll*, *Fis-dur* – *H-dur*). Цікавим і незвичайним стає початковий, різко контрастний, мотив фрази (т. 86-91), він виділяється як динамікою (*sf - p - pp - ff*), так і більш ліричним тематизмом. Після такого «спаду» яскравіше усвідомлюється кульмінація – виразна октавна мелодія на фоні пульсуючих акордів. В останній фразі (т. 99-105) «напруга» спадає і знову виникають граціозні, танцювальні елементи. Уривиста мелодія рухається вниз, супроводжуючись підтримувальними гармонічними фігурами басу, на тонічному органному пункті.

Завершальна тема розділу (умовна заключна партія, т. 105-116) характерна тихою динамікою в основній тональності *A-dur*. Спочатку довга тривалість мелодії доповнюється строгими акордами, що нагадують «золоті ходи валторн». Поступово у верхньому голосі залишається лише звук «е», що рухається в октаву, у вигляді домінантового органного пункту, а в акомпанементі – повторний терцієвий рух, який з кожним мотивом стає більш плавним і розміреним.

Завдяки єднальному органному пункту, повернення третьої частини фантазії (капричіо) – **Andante con moto**, a-moll (т. 117-140) – відбувається дуже легко, згладжуючи можливі контрасти. Це ніби кода із дуже ефектним початком: контраст ладу, темпове «гальмування», повторність – виклад теми вступу.

Перше речення (т. 117-124) звучить героїчно (властива риса «програмної» фантазії), що підкреслює його маршоподібна структура, чіткий ритм і повторність інтонацій. Відбувається перестановка тематичного матеріалу: верхнє остинато звуку «е», тема регістр не змінює. Проте друге речення (яке у першій частині займало лише 6 тактів) розширюється – з'являється мотив з основної (середньої) частини капричіо (т. 124-126).

Немов нагадування про танцювальну, святкову атмосферу веселощів виникає характерний висхідний рух мелодії на стакато, з її подальшим «спадом», тріольний ритм, але завершується розвиток несподіваним тональним «поворотом» у C-dur, змінами у гомофонно-гармонічну трипланову фактуру та розімкненням форми. Упізнається тема Allegro vivace (але цей темп тепер не з'являється), початкова двотактова фраза тепер звучить у C-dur. Далі триває тема вступу з 9-10 тактів і в завершенні відбувається варіювання фактури.

Ніжність характеру зберігається й при подальшому розвитку основної теми (т. 127-133). Плавний низхідний рух верхніх голосів, легкі ходи акомпанементу поступово відсторонюються скерцозними елементами та первинним декламаційним характером.

Несподівана зміна динаміки після кульмінації (від *f* до *pp*) згладжує контраст із завершальною фразою (т. 133-140). Чергування розгорнутого пасажного «зльоту-питання» та умиротвореної «відповіді», з інтонаціями мотиву із закінчення основної (другої) частини Фантазії-капрису ор. 16 №1 в акомпанементі, приводить до стриманого зіставлення гармонічних оборотів (D7-t у d-moll). Строга, регістрова розкладена фактура акордів своїм фоном виділяє завершальний пасаж та два останні такти, що затверджують

співзвуччя A-dur. В останньому, розширеному реченні з'являється новий гармонічний розвиток, відхилення у d-moll (такти 137-138). Заклучна тоніка коди – мажорна, що характерно для стилю бароко, твір завершується заспокійливо, ясно.

«Фантазія-каприс» op. 16 № 2, e-moll – невелика (108 тактів), швидка (Presto) концертна п'єса, що являє собою інший варіант віртуозності, свободи, оригінальності – яскрава, театральна, ефектна, **має ще й жанрову основу скерцо**, позначену самим автором. Відповідно до «Каталогу творів Мендельсона» цей твір визначається як «Капричіо або Скерцо» op. 16 №2 [138].

Скерцо та капричіо можуть бути своєрідними «музичними синонімами», що означають легкість, винахідливість, несподіванку. П'єса цікава ще й тим, що при усій легкості та польотності, вона містить багато рис гумору, несподіваних ефектів, а також сонатні «стосунки» між образами, функціями тональності та кількістю частин.

Схема будови Фантазія-каприс» op. 16 № 2

e-moll	a-h	h-moll	a-H	e-moll	e	e	E-dur	
A	B		R	A1	B1	св.-пер	Кода	
1-16 т.	17-20;	21-35	35-39	39-61 т.	62-69	70-73;	74-87; 88-96; 96-98, 99-110	
ГП	СП	ПП	ЗП	Р-ка	ГП	СП	ПП	ЗП
ЕКСПОЗИЦІЯ				РОЗРОБКА		РЕПРИЗА		+ КОДА

Головна партія (А) – перша частина – експонує два основні контрастні образи п'єси. Форма періоду (16 тактів), ненормативного за будовою, складається з чотирьох квадратних, контрастних і варіантно повторних речень: 4+4+4+4.

Перше речення головної партії – незвичайне, остинатне, ритмічно оригінальне, з доміантовим органним пунктом. Це ніби заклик, так би мовити, тема сигналу, – високий регістр другої октави, одноголосний

рішучий затактовий пунктир, «здалеку», на піано. Перша фраза одноголосна, друга – з тонічною терцією.

Друге речення – наче явище фантастичних істот, подібних до «невагомих» ельфів, що легко пурхають (скрипковий ключ, піанісимо). Фактура «полегшена», триголосна, тема із затакту викладається в сексту, всередині знову органний пункт «h» першої октави; штрих стакато, несподівані форшлагги підкреслюють «невагомість», грайливість. Інтонації оспівування та поступеневого секвентного, тетрахордного руху, збільшення форшлагів, та ще й на слабких долях, що звучать як кепкування, завершальні стрибки на октаву та сексту, розімкненість на D – це всі характерні риси капричію, що також притаманні й фантазії.

Третє речення головної партії частково повторне: наполегливе остинато, домінантовий органний пункт у верхньому голосі (перша і друга октави), але ритмічно одноманітний, викладений восьмими; нижній голос контрастний, у регістрі контроктави починається із затакту скерцозний «підйом» до «h» першої октави. В каденції утворюється акордова вертикаль D7 – t5/3 в e-moll та досконалий каданс. Тому четверте, наступне речення сприймається як репризне, додаткове.

Четверте речення містить варіантну фактуру, що підсумовує попередню. Це повторені два такти другого речення (т. 5-6) із доданою синкопою домінанти в другій октаві. Тут знаходиться «тиха кульмінація» (два останні такти), DDVII7 на піанісимо в гармонічних фігураціях із використанням третьої октави згортає у неповну каденцію із досконалою триголосною тонікою.

Отже, вся головна партія звучить на *p* і *pp*, із химерною грою регістрів, форшлагів та фактури.

Зв'язуюча та побічна партії (B) – **друга частина** – масштабніша, різноманітніша. Це одночастинна розвинена форма строфічної будови, де строфа дорівнює реченню.

Зв'язуюча партія (СП) – 4 такти, похідна від головної, що в результаті модулює в домінантову тональність *h-moll*. Вона різко протиставлена динамічно, звучить зухвало на форте. Тема заклику, сигналу – домінантового остинато (далі кластерного) в *a-moll* – поєднується з розвитком мотиву головної партії (т. 5-6) та переймаючи на себе функцію лейтмотиву. Початкова фраза в *a-moll* (форте), друга модулює в *h-moll* (*p*), різко протиставляючи динамічно, де у баса від великої октави несподівано звучить висхідний пасаж на стакато.

Побічна партія (ПП) – 12 тактів: 4+4+6 – зберігає розмір *C*, *pp*, витончена, танцювальна, скерцозна, її будова розвивається в мінорній домінантовій тональності – *h-moll*. Три контрастні речення (два з них знову тільки в скрипковому ключі) розпочинаються з сильної долі такту, стакато, інтонаційно пов'язані з ГП, містять різноманітні варіанти легких рухів, віртуозних прийомів розвитку, з великою кількістю форшлагів на слабких долях і «прихованого у фігураціях» остинато «*h*» (т. 21-24), з остинато «*d*» із низхідними тетраходами (т. 25-28), з постійним терцієвим «повзучим» рухом із рідкісною гармонічною підтримкою та двотактовим розширенням – повтором октавою нижче (т. 29-35; 30-31=33-34). Така різноманітність розширює масштаби розділу, подібного до побічної партії, що завершується досконалим кадансом у *h-moll*.

Романтично правомірним є перехід до розробки, близький до заключної партії, але гармонічно розімкнений (т. 35-39) – гра інтервалів (в основному терцій, іноді тритонів), що синкопують та піднімаються фразами октавою вище (*p*), далі гліссандуюче затвердження тоніки із завершальним використанням на *VII7#* в *h-moll* (*pp*).

У 39 такті починається **розробка (A1)** (т. 39-61), яка традиційно пропонує **новий варіант теми сигналу, заклику, завжди гучного форте**. Його фраза від унісону розростається до акордового викладу, додається контраст: фігурація у високому регістрі – як тихе (*p*) відлуння – тональність домінанти *h-moll* (4 такти), далі субдомінанти – *a-moll* (2 такти).

Перше 8-тактове речення (все у скрипковому ключі) виконує функцію ніби вступу до розробки, стверджуючи фортисимо *a-moll* (т. 39-47). Основний розділ розробки (з 47 такту) драматичний, *p, con fuoco, f, ff* (т. 47-52). **Спробуйте заграти** цей розділ піано із вогнем (*con fuoco*) в темпі *Presto*. Потрібно мати віртуозну техніку володіння інструментом, щоб зуміти відтворити задум композитора. Інструментальна віртуозна мелодія на гармонічній основі, з акордами, що постійно повторюються в кожному розділі; *D – II6/5 – DD5/3* в кульмінації (т. 52-53) розв'язується в *D4/3 h-moll*. Знову з'являється тема сигналу (*ff*) в октаві глибоких басів на «h» (т. 53-57) на фоні гармонічних фігурацій від «h» третьої октави, що поступово спускаються.

Каденція розширюється улюбленим прийомом композитора, який полягає у використанні декількох розділів каденції, що подовжує її, робить більш яскравою, різноманітнішою, концертною. Зміна розділів представлена зміною фактури, варіанти якої підібрані після «наростаючого» ступеня складності, посилення віртуозності. Причому фактура останнього чотиритактового речення (т. 58-61) із постійним ритмом та хроматизацією, нагадує останні 16 тактів Рондо-капричіозо Ф. Мендельсона.

Починається динамічна **реприза** із найбільш трансформованою головною партією. **A1** – ГП (т. 62-69) – реприз ний початок першої фрази в *e-moll* змінюється варіантом теми заклику в *C-dur*, далі шляхом чергування з'являється танцювально-скерцозна фраза (постійна зміна *ff – pp – ff – pp – ff*; а також зіставляються регістри). Створюється відчуття продовження розробки. Такий прийом типовий для романтичної сонатної форми (реприза з'являється не з початку, а як продовження розвитку, наприклад, як реприза у першій частині скрипкового концерту Ф. Мендельсона).

B1 (ЗвП і ПП; т. 70-96) – фантастичний граціозний танець побічної партії звучить в основній тональності *e-moll* (як і належить класичній сонатній формі) із пануванням *p, pp*. Відновлюється квадратність структури (розділи третя 4 т. ЗвП + 4 т. ПП + складний контрапункт відносно експозиції

4 т. + 6 т. + 8 т. заключна партія з фраз, що підіймаються та спускаються по октавах).

Зв'язка-перехід (із різким динамічним зіставленням – *f*) має новий мелодичний варіант. Знайомий ритм **сигнального пунктиру** отримує висхідний рух тонічною функцією (т. 96-98).

Останні 10 тактів – **Кода** в однойменній тональності E-dur, ненормативний період єдиної будови, розширений за рахунок повтору завершальної каденції. Відбувається різке зіставлення фактури (т. 99-103) – поява руху шістнадцятих (від «h» третьої октави до «h» малої) на фоні окремих реплік у різних регістрах із теми сигналу (*pp*). Далі у супроводі органного пункту «h» третьої октави звучить передрепризний секундовий матеріал, у баса – окремі октави по звуках тоніки. Все знову переходить у регістр скрипкового ключа. Це «щасливий фінал» тривалої казкової вистави.

Отже, «**Фантазія-каприс**» **ор. 16 №2** має багато прийомів, які створюють відчуття веселощів, жарту, наявності елементів програмності:

- перевага тихого звучання – *p*, *pp* і раптом зміна динаміки: *ff- p- ff- p- ff- pp*;
- нерідко несподівана зміна регістрів: від контроктави до «h» третьої; наявність цілих розділів, створених у скрипковому ключі;
- безліч синкоп, взаємодія голосів, що синкопують;
- незмінний початок із затакту, тільки теми побічної партії розпочинаються із сильної долі;
- безліч форшлагів, як до сильних доль, так і до слабких;
- присутність двох лейт-образів: сигналу й оспівування;
- незвичний ритм теми сигналу: чверть з крапкою та дві шістнадцяті;
- наявність авторських ремарок: динамічні позначення, *staccato*, *con fuoco*;
- систематична зміна, чергування контрастних розділів;

- зрідка використання поліфонічних прийомів: імітації, канону, складного контрапункту.

Отже, ця одночастинна п'єса прекрасно задовольняє усім особливостям капричіо, а також веселому, «щасливому» за характером скерцо, цілком відповідає майже програмній фантазії. Так композитор зумів поєднати особливості трьох різних жанрів: капричіо, скерцо та фантазії.

«Фантазія-каприс» для фортепіано ор. 16 № 3 – третя, остання в опусі 16 п'єса – Andante, E-dur, розмір C. Вона є абсолютно іншою за змістовною спрямованістю. Невелика за розміром (всього 69 тактів), це справжня лірико-драматична поема: образ м'який, задушевний, щирий, тонкий, поетичний, розвивається імпульсивно, досягає яскравих драматичних кульмінацій. «Хвилеподібна» драматургія відповідно втілюється в складній тричастинній репризній вільній формі, має вступ та закінчення, зі значною тенденцією до імпровізаційності.

Схема будови Фантазії-каприс ор. 16 №3:

Вступ	A	B	пер.	Вст	A1	B1	Кад.	Кода
1-4 т.	4-21 т.	21-34 т.	34-35 т.	36-39т.	39-47т.;	48-61 т.	57-62т.	62-69т.

Вступ – Andante, тихе (*p*) самостійне чотиритактове речення. Фактура двопланова. Верхній голос інструментальний, гнучкий із ефектом прихованого двоголосся, з'являючись із затакту з терції-субдомінанти тональності. Звивиста мелодична лінія шістнадцятих ніби засвоює приховану гармонічну основу, що йде крізь *cis-moll* (паралельна тональність), згодом затверджує тоніку E-dur, де кожен тон різноманітно оспівується, доходючи до D7-Т. Разом зі вступом через такт другого, нижнього голосу, знову із затакту, з субдомінанти, що переходить у терцію, приховане двоголосся верхнього голосу утворює тонку павутину фактури, що складається з вільного паралельного терцієвого дуєту із спокійним поступеним, потім хроматичним, рухом восьмими та пульсуючою педаллю на тонічному

ступені E-dur (т. 2), далі, в третьому такті – хроматичний розвиток, висхідна фігурація по звуках D7 і розв'язання у Т.

А – *dolce*, вільна форма строфічної будови. Строфічність дуже різноманітна, що характерно для пісенного жанру, фантазії, від речень до субмотивів, чергування подрібнень і підсумовувань створюють імпульсивний розвиток.

У першому реченні (4 такти) відбувається експозиція ліричного образу, ніжнього, світлого, піднесеного *dolce*. Тональність E-dur, *Andante*, фактура гомофонно-гармонічна, фігураційна, трипланова. Мелодія поступенево висхідна, або низхідна; паралельний терцієвий рух як у баркаролах, звідси й насичена лірика. Перша фраза концентрованої побудови (вона повториться на початку наступного речення). Друга фраза – схвильоване вільне завершення *espressivo*. Середній план – фігурація із секундовим оспівуванням, м'яким «похитуванням», із прихованим двоголоссям, баци «обережно підтримують» на сильних долях.

Друге речення починається точним повтором першої фрази (двотактова побудова, такти 4-5=8-9), знову з подальшим вільним мелодичним розвитком (*pp, espressivo*) та завершенням недосконалим тонічним кадансом (11-й такт). Подальша фаза розвитку (такти 12-19) починається подрібненням; мотив, що модулює в h-moll (т. 12), розвивається, доводячи до кульмінації: при відхиленні в a-moll, потім в d-moll; після *pp, espressivo, p* – несподіване *sf*, що лякає, *cresc.* (т. 13-14).

У другому реченні фрази повторюються двічі, з ремаркою *cantabile*. Фрази, що ведуть від *pp* до *ff*, стають ланкою висхідної хроматичної секвенції, що варіює до H-dur (т. 15-17, 17-19). Тут світла вершина (*cantabile* на *pp*), яка підсумовує дві контрастні фрази (т. 15-16, 16-17); але фактура варіюється, з'являється дивовижний синкопований секундовий підголосок в середньому плані фактури із зворотним пунктиром. Та на завершення цієї фази розвитку відбувається розширення – раптовий «перелом», секвенція та

її стискування (т. 19-20, 20), замість T5/3 H-dur – VII7 – II, cis-moll, подвійне подрібнення на мотив та два субмотиви в мелодії, на *ff* тоніка e-moll (т. 21).

Так драматично завершується перша побудова (від *f* до *ff*) – двочастинна форма, що складається із двох контрастно-похідних періодів, причому другий розширений: a-a1; в-с (4+4; 4+6).

В. Дещо конфліктно (після *ff* різке *pp*) починається друга фаза розвитку капричіо (т. 21-34). Оновлена фактура «тихої» зони створюється бурхливими фігураціями в мелодії, напруженими гармоніями DDVII6/5, DD9. У фактурі об'єм від «f» контроктави до «g» третьої, все на єдиній гармонії D9 по h-moll (чи DD9 по e-moll), на одній педалі! (т. 23-25). У 26-му такті відбувається цікаве «гальмування» пасажів, коли секстолі стають рівними шістнадцятими, та ще й на *dim*.

Після 6-тактового розвиваючого першого речення відновлюється трипланова фактура, знову *p*, *espressivo* (т. 27-34), через двічі повторений мотив у gis-moll, знову із несподіваними *sf* на слабких долях (т. 29, 30), повертається H-dur. У нім немає ствердження, закінчення, це тільки частина «сюжету». Серединний період з'являється перед нами ненормативним: 6+7 тактів.

Зв'язка-перехід (т. 35-36), після *pp*, при ремарці *perdendosi*, *pp* (розчиняючись до *pp*) відповідає висхідному руху шістнадцятих із поступовим відключенням голосів, із новим штрихом – стакато на низхідній вершині.

A1. Починається динамічна **реприза**. Знову дві мелодичні лінії починають складатися в дивовижний дует, аналогічно вступу, позбавленому першого такту (т. 36-38). Далі повертається основна тема (т. 39) з точним викладом першої фрази та варіантним подальшим розвитком з дещо ускладненою фактурою. З'являється новий варіант відхилення в A-dur. Композитор тонко варіює репризні фрази (неповторність хвилин життя) – т. 42-43: замість S6 – D7 – T тут K6/4 – D7 – T, далі відбувається досить активна перегармонізація в т. 44, знову з несподіваним *sf*, цього разу на

сильної долі такту, замість S звучить DD6/5; повторюється, навмисно «рветься» голосоведіння. Цей прийом змінює форму, в порівнянні з першою частиною, тут розмикання періоду відбувається на D9, далі слідує мелодична зв'язка, що веде до кульмінаційної зони, знову ремарка *espressivo, con fuoco* (т. 48-57).

В1. Кульмінація починається *mf, con fuoco* – зустрічним рухом двох пластів фігурацій першої фрази (т. 48, 49), знову-таки із несподіваним акцентом на відносно сильній долі такту; друга фраза – повтор першої, що варіюється, доходить до *p*. Далі починається напружений, «вогняний», динамічний (*ff – sF – sF – pp – pp*, і усе це *con fuoco*) і гармонічний розвиток, що складається із ряду відхилень, вже знайомих за попереднім розвитком (VII *fis-moll*, D6/5 *cis-moll*, VII4/3, *gis-moll*), ніби ще одне «нагадування» про минулі драматичні події – DDVII7 до *h-moll* (т. 57) акорд розмикає, перериває цей розділ форми.

Мелодична зв'язка-каденція, завершена досконалим кадансом у E-dur, приводить до закінчення, що побудоване на постійних фігураціях шістнадцятих і різних органних пунктах, із наполегливим затвердженням E-dur (*p, pp*).

Отже, зазначимо **характерні риси «Фантазії-капрису» ор. 16 №3:**

- дійсно, це лірико-драматична поема із досягненням яскравих драматичних кульмінацій;
- п'єса створена у складній тричастинній формі;
- характерна багатотемність зі значним елементом імпровізації;
- динаміка в основному *p* і *pp*, але до завершень розділів іноді досягає *f* і *ff*;
- часто використовуються несподівані *sf, f, ff*, акценти на сильних, відносно сильних, слабких долях тактів; стакато;
- збільшується кількість використовуваних ремарок: *dolce* з *pp*, *espressivo; cantabile, con fuoco, perdendosi pp*.

Цікаво, що через рік, у 1830 році, тема Фантазії-капрису №3 «відродиться» у «Пісні без слів» оп. 19 № 4, A-dur. Вона стане вступом, «спогадом», у перших чотирьох тактах п'єси.

Отже, усі п'єси оп. 16 різко контрастні як за змістом, так і за формою втілення, за масштабами, темпом і наповненістю жанру.

2.4.2. Рондо-капрічіозо оп. 14, E-dur. Перейдемо до аналізу ще одного капрічіо із жанровим синтезом. Цей твір, дуже добре відомий музикантам та слухачам, неодноразово набував нового звучання та формоутворення, декілька разів був перероблений автором. Почав його писати Мендельсон у 1824 році, коли йому тільки виповнилося 15 років. Нагадаємо, що композиторська творчість розпочалася з 9-ти років, коли відбувся його перший публічний виступ із виконанням фортепіанного концерту Я. Дусіка (1818 р.). У 1822 році Мендельсон дебютував як диригент, здійснив подорож із сім'єю до Швейцарії, познайомився у Берліні з відомим музичним теоретиком, автором багатьох музикознавчих підручників А. Б. Марксом та не менш відомим піаністом І. Мошелесом. Робота над Рондо-капрічіозо тривала 6 років (твір не має авторського опусу, в загальному каталозі він значиться як WOO 3).

«Рондо-капрічіозо» для фортепіано **оп. 14, E-dur** (1824-1830) – показовий приклад концертного, яскравого романтичного твору. Цю особливість автор підкреслив у назві, вказавши жанр «капрічіо». На момент створення п'єси жанр «капрічіо» вже мав свою тривалу історію в європейській музиці. Але в цьому випадку композитор додає жанро-форму рондо, утворюючи своєрідний жанровий синтез.

Мендельсон починає «Рондо-капрічіозо» вступом (Andante), сповненим дивовижної пісенності. З 27-го такту – основний розділ – ритмічно вивірене, віртуозне, буквально вогняне Presto.

Означений автором у назві п'єси термін **рондо** слід розуміти в усіх значеннях: як жанрова основа (моторика, танцювальна), як побудова – структура п'ятичастинного класичного рондо: Вступ (A – B) + C – D – C1 –

D1 – C2, але в ньому присутні сонатні зв'язки, втілені в тональному та тематичному планах, де C – виконує функцію головної партії (e-moll), D – побічна партія (у паралельному мажорі – G-dur).

C-C1 – головна партія (експозиція, розробка, реприза) тональності e-moll – A-dur – e-moll), D-D1 – експозиція, розробка та побічна партія в репризі (E-dur). C2 – кода (e-moll). Утворюється структура дуже своєрідна, що відповідає за змістом капричіо: рондо-соната без розробки, але з внутрішніми розробковими прийомами розвитку, що наповнюють експозицію C, а також C1 і D1 у репризі.

Схема будови «Рондо-капричіозо» оп. 14:

E-dur – e-moll	G-dur	G-a– D-dur	e-moll	E-dur	e-fis	e-moll		
Вступ. C	D	зв.-пер.	C ₁	D ₁	E	зв.-пер	C ₂ (кода)	
1-26	27-66	66-101	102-109	110-139	139-148	148-197	197-206	206-242

ВСТ	ЕКСПОЗИЦІЯ	РЕПРИЗА, ЕПІЗОД	КОДА
-----	------------	-----------------	------

Вступ «Рондо-капричіозо» – за яскравістю образу, виразної мелодії, насиченістю гармонічного, фактурного і тонального розвитку нагадує жанр увертюри із самостійним тематизмом, самостійною формою (розвинутою двочастинною).

I частина вступу – Andante (A) – період ненормативний, що складається з трьох речень 4+4+4. Перше це – вступ, двопланова фактура, вершини 3-4-голосної акордової пульсації утворюють м'які терцієві інтонації на *pp*. Друге речення експонує виразну мелодію: початкова фраза – низхідний рух по T6/4, з «вершини-джерела» змінюється поступеним сходженням, прикрашеним группетто; вершина наступної фрази – терцією вище (зі вступу) низхідний рух отримує терцієве оспівування шістнадцятими і непомітно перетворюється на дуетне, баркарольне закінчення. Речення замкнуте, однотональне. завершене тонічним недосконалим кадансом. Друге речення модулює, варіантне; висхідний кульмінаційний зліт зовсім інший, інструментальний, «скрипковий», концертний, досягає «gis» третьої октави.

На кульмінації, що доходить до *sf*, – гармонічний зворот, відхилення в *cis-moll*. Мелодія, що модулює в *H-dur*, інструментальна, двопланова (помітне приховане двоголосся), із інтонаціями оспівування.

II частина вступу «Рондо-капричіозо» (B) бурхлива; відбувається драматичний, по оперному яскравий, раптовий розвиток, мелодика інструментальна, різноманітна за ритмом, інтонаціями, штрихами. Фактура гомофонно-гармонічна, трипланова. Середній план – нова функція, «фатальний» мотив з подвійним пунктиром, *ff* на фоні загального *p*. Форма ненормативного тричастинного періоду 4+5+4, з динамічною репризністю другого речення, розімкненого на D7 в *e-moll*. У повторному реченні – це вже переключка-відлуння октави «е» малої та першої отави з «gis» великої та контроктави. А у варіантних останніх двох тактах (т. 23-24) раптом з'являється трагічний мотив *Dies irae*, що поступово сповільнюється. Два такти фігурацій на D7 до *e-moll* з тривалою зупинкою на фермато завершують *Andante*.

Форма Вступу «Рондо-капричіозо» ор. 14:

A (a+a1 = 4+4) + B (b+c+c1 = 4+4+5)

Рефрен С «Рондо-капричіозо» ор. 14 (головна партія) – 6/8, *pp*, *leggiero*, *Presto* – образ легкий, польотний, скерцозний. Це справжнє капричіо, фактура змішана (імітаційна, контрапунктична, акордова, дубльована лінія), високий регістр (скрипкові ключі), часто використовується чергування залігованості та стакато, *presto*, *pp*. Форма рефрену – **головної партії** – складна тричастинна репризна (*e-moll* – *G-dur* – *e-moll*).

Аналогічне начало теми характеризується поліфонічністю викладу, виконання якого ми не почули в жодному виконанні навіть відомих піаністів. Правда, досить важко у такому темпі, при динаміці *pp*, виконати триголосну імітацію: від «е» третє 2-ої октави, лейтмотив – пропоста, від «е» другої октави – ріспоста, наступний вступ також від «е» другої отави. Далі у розвитку мелодичної лінії використана тільки перша лейт-інтонація –

оспівування звуку «ais» і оспівування остинато звуку «h». І така побудова теми повторюватиметься постійно впродовж усього Presto (лейтмотив і лейт-інтонації нагадують принципи підходу та еволюції у Фузі c-moll із Першого тому «Добре-темперованого клавіру» Й. С. Баха).

Зовнішня простота звучання відносна, примхливість змін настроїв визначається химерністю побудови. Так перший період (від т. 26 до т. 34) – експозиційний, нормативний за об'ємом 4 т. + 4 т. (d-d1), розімкнений, оскільки завершується на домінанті, що після імітаційної частини буде базуватися на домінантовому органному пункті.

Далі слідує розвиток першої лейт-інтонації із прихованим двоголоссям (d2/r – 4 т.). Наступне речення розширено за рахунок ритмічного вступу (2 т.) та подальшого розвитку лейт-інтонації з модуляцією у G-dur (2+4 = d3/r). Самостійний розвиток початкового мотиву перетворює його на терцієве подвоєння в сопрано, що завершується досконалим кадансом та затвердженням модуляції у G-dur (передвісник майбутнього епізоду).

Наступне, начебто єднальне «тремоло шістнадцятих» – як проміжне явище такого активного затвердження тональності (4 т. = e) із гармонічними широкими фігураціями (розташоване восьмими) і знову повернення до розвитку лейт-інтонації у формі канонічної секвенції та зупинки на досконалomu кадансі (4 т. = d4/r).

Репризний період – точний, що не характерно для такої варіантно-розвиненої форми – C: d-d1 + d2/r (4 + 4; + 4 + 2,5 т.). Оновлюється лише перехід (2,5 т.), де остаточно затверджується G-dur, але побудова розімкнена, завершується на D6/5 з несподіваним *sf*.

Епізод «Рондо-капричіозо» оп. 14: (D: G-dur – e-moll) – асоціюється з побічною партією. Це новий контрастний образ: ліричний, вокального походження, з гомофонно-гармонічною фактурою, *ppp*, подібно до ліричної теми вступу. Форма розвинена двочастинна (без єдиного досконалoго кадансу). Цікаво, що тут промає перша лейт-інтонація у подвійному

збільшенні (т. 72-73, 84-85, 88-89, причому на тій самій звуковисотності, далі октавою нижче).

I частина – D – великий період, ненормативний, експонує і розвиває образ «із душею» (*con anima*), пронизаний *sf*. Експозиція – спочатку точно повторений 4-такт, розімкнений на D7; друге речення – із розвинутою мелодією імпульсивної стихії, модуляційної (з відхиленнями в a-moll, e-moll), що приводить до кульмінації (т.79-81) та досягає тональності G-dur (8+8 т.).

II частина – варіація на першу: різко варіюється фактура, голоси змінюються місцями. Мелодія-тема – у середньому «віолончельному» регістрі (*sempre pp*; але при цьому *marcato*) опиняється в нижньому голосі; легкі, вередливі фігурації в'юються над нею у верхньому плані фактури, стають химернішими, з поступовим крещендо і знову із несподіваними введеннями *sf* на відносно сильних долях. Капричозна «агресія» посилюється (т. 91-96) і приводить до ефектної кульмінації (т. 97-101), завершуючись нарешті досконалим кадансом в G-dur.

Останні 4 такти виконують функцію **заключної партії**. Вона абсолютно інша, хоча за напруженістю продовжує розвиток: імітаційний рух на *ff* октавного секундового руху по основних долях 6/8 октавами та їх постійна імітація по слабких долях октавами шістнадцятими, що перемежаються паузами (шістнадцятими). Заклучна партія сприймається як порив вітру, що усе змітає зі свого шляху.

Так закінчується Експозиція Рондо-капричозо (101 такт). Вона дійсно не звична: порушена масштабність розділів – головна партія (рефрен) займає 40 тактів; побічна – 21 такт, заключна – 5 тактів.

Порушує традиції також проміжний, єднальний розділ – 10 тактовий період: розімкнений, модулюючий G – e-moll. Його початок асоціюється із канонічною секвенцією – передвісником рефрену (d4/r: 48-51 т.), тут він є спрощений до трьох секвенцій двохголосних перекличок (а не імітацій, оскільки відсутній загальний звук), але містить розвиток лейт-інтонацій рефрену (6 тактів). Далі відбувається зміна фактури на гомофонно-

гармонічну, що ніби продовжує розвиток побічної, з енгармонічною модуляцією через малий мажорний $\text{II}6/5^{+1} = \text{DD}\flat\flat 6/5$ з G-dur в e-moll (усе це відбувається на динаміці *p*).

Повертається головна партія «Рондо-капричіозо» ор. 14 = C – **рефрен**, повністю побудований на *p-pp*. Точно повторюється тільки 6 тактів: тобто перша фраза, друга зберігає імітаційну частину (2 такти) в e-moll, далі вони повторюються секвентно в A-dur (мажорна субдомінантова тональність, що готує однойменний мажор E-dur, тональність Вступу). Далі слідує розширення (1=1=1 т.), але замість імітації композитор використовує октавне дублювання лейтмотивних ліній, узятих до еліпсису $\text{T}5/3$ D-dur, який переходить у $\text{DD}\flat\flat 6/5$ та після 3-х тактів переходу розв'язується у E-dur середнього розділу – другого епізоду (з 124 т.).

Повертається ряд різних тематичних побудов з головної партії в іншій тональності (у експозиції був G-dur), з фактурним ускладненням, зі зміною (перестановкою) голосів, гармонічним варіюванням: дзвонові переклички першої лейт-інтонації (т. 124-129 = 36-44); «тремоло» у партії правої руки на фоні широких ходів гармонічних фігурацій (т. 129-133 = 44-47); остинато лейт-інтонації, що перенесена в теноровий голос (*espressivo*), різко спрощена, на фоні секвенції акордів у правій руці (т. 133-138 асоціюється з 48-51).

Оминаючи ГП, повертається побічна партія – D2 (т. 139-145) у тональності Вступу E-dur, що цілком відповідає тональній системі репризи сонатної форми. Цього разу тема ПП звучить пристрасно, також доходючи до *sf*. Вона скорочена до 8 тактів.

Далі відбувається цікавий розвиток, що готує віртуозний **новий Епізод** «Рондо-капричіозо» ор. 14.

Епізод тричастинний: F – G – F1 (т. 154-197) із фактурою акомпанементу першого епізоду, що поєднується з мелодичною фігурацією початку теми вступу, із віртуозним розмахом: пасажі по звуках гармонічних фігураційних акордів із двотактовим чергуванням форте та піано (*f – p – f – p – pp – f – sf – sf – f – marcato*). Сполучний хроматичний зліт (з т. 175) із додаванням

завершення зі Вступу (т. 23-24 = 177-178, *dolce*) переводить до репризи епізоду (*pp* – *leggiero*, т. 179). Скорочена реприза одразу переходить до розширеного вторгнення, що повернувся та набирає силу, блискучого хроматичного «зльоту» шістнадцятих (*f* – *ff* – *sf* – *sf* – *sf* – *sf* – *f* – *ff*).

Така блискуча концертність – одна із характерних ознак жанру капричіо. Усі ці прийоми зіставлення фактури, принципів руху, розширюють тричастину форму, масштаби епізоду: F = 8; G = 17 (4+5+4+4); F = 6+4+9 тактів. Епізод дещо «розмиває» відхиленнями тональність E-dur, проте завершується досконалим кадансом (т. 97). Чергове повернення лейт-інтонації знову слугує підготовкою до звучання рефрену (з т. 206) Перехід до рефрену (т. 197-206) – останній острівець тиші та ліричного передбачення рефрену. Але якщо він звучав (d4/r) у тональності G-dur (т. 101-110 = 6+4), то тепер з'являється в E-dur – e-moll (т. 197-206 = 6+4).

Рефрен (т. 206-227) виконує функцію коди, він ніби врівноважує початковий вступ. Кода урочиста, патетична, яскрава, концертна. Точно повторюється тільки перше речення рефрену (4 т.), далі слідує вільний імпровізаційний розвиток першої лейт-інтонації (наступні 16 т.). Більш каприччюзний фігураційний хвилеподібний рух на стаккато, розвиток початкового лейтмотиву в каденційному звороті, що повторюється, перехід його в глибину фактури поступово уповільнюється і розтає.

Завершується «Рондо-капричіозо» ор. 14 однотактовим канонічним синкопованим вихровим рухом, що все «збиває на своєму шляху», який розвиває підготовчий завершальний розділ перед репризою в експозиційній частині (e4 = 97-101); каденція пасажна й акордова (т. 227-242), що остаточно затверджує тональність e-moll. Це приклад мажорного твору, який завершується однойменним мінором. Композитор оголошує тональність E-dur, у якій написані Вступ та серединний епізод. Основний розділ – рефрени і розвиток його тематизму написані в однойменній тональності – e-moll.

Отже, підведемо підсумок аналізу «Рондо-капричіозо» ор. 14:

- завдяки віртуозному та динамічному руху думки у поєднанні з острівцями ліричного пісенного початку, композиторові вдалося добитися відчуття новизни, яскравості образів;
- основа музичного формоутворення в капричіозо – єдність, цілісність та закінченість образів, при тому їх взаємозв'язок, похідність та, водночас, зіставленість із контрастною образністю, органічно вплітаються до загального контексту драматургії;
- композиційний план цього музичного твору – особливий процес, у якому з'являються окремі теми;
- основний тематичний матеріал умовно можна позначити першими 4-тактами, які в різних ситуаціях постійно змінюються, трансформуються інтонаційно, фактурно, поліфонічно, оркестрово (наприклад, регістрові «оркестрові» переклички);
- початкова мелодична лінія також зазнає значних змін: якщо у першому проведенні використовується нижчий регістр із поступеним хвилеподібним рухом басів в октаву (вступ), тоді в другому – більше використовується середній регістр із включенням стрибкоподібного руху неширокого діапазону з акордовим супроводом; у третьому – діапазон розширюється та, в основному, використовуються «спалахи» високого регістра;
- основна тональність (E-dur) проходить упродовж усіх 29 тактів Вступу «Рондо-капричіозо» оп. 14;
- єднальним, рушійним елементом, стає чергування динаміки – *p*, *pp*, *sf*, *sf*, *p*, *f*, *sf*, *ff* і так далі;
- на початку нового, основного розділу (30-й такт) звертають на себе увагу фактурні перетворення: якщо в перших 29 тактах використовуються, в основному, одноголосна мелодична лінія, октавні проведення із різкими репліками басів і використанням остинатного *Dies irae*, що передбачає *e-moll*, тоді в другому розділі – мелодійна лінія збагачена поліфонічно, в

основному інтервалами кварто-квінтового співвідношення; вживання акордових послідовностей із довільною інтервальною структурою, з основним тональним планом – e-moll.

- повернення до основної (оголошеної композитором) тональності E-dur настає в підготовці та звучанні центрального епізоду (у 124 такті), завершується при підготовці та появі останнього рефрену-коди (т. 206).
- **утворюється складна тричастинна форма з внутрішнім наповненням сонатністю, рондо-сонатністю, варіантністю розвитку, безліччю похідних варіантів основного лейтмотиву та повним порушенням масштабності;**
- «Рондо-капричіозо» ор. 14 за особливістю формоутворення ніби продовжує Капричіо ор. 5. При прослуховуванні та аналізі виникає відчуття спільності образності та формоутворення з Фіналом-рондо Першої сонати Карла-Марії Вебер;
- відмітимо найбільш популярні виконання «Рондо-капричіозо» ор. 14 (WOO 3): Володимира Горовица, Марії Грінберг, Мартіна Джонса та Ховарда Шеллі.

2.4.3. «Блискуче капричіо» для фортепіано з оркестром ор. 22, h-moll – твір, який представляє своєрідне перетворення жанру, адже твір за розмірами невеликий, але за змістом має цікаві нюанси. Назва «Блискуче» не відноситься до програмної характеристики, лише підкреслює концертно-віртуозне начало.

Цей твір, який був написаний у 1831-32, а опублікований у 1833 році, має важливе значення в творчості композитора. Адже ми простежуємо еволюційні риси у творчості Мендельсона, спрямовані до об'єктивності художнього висловлювання. Проявляється це через особливий тип ліризму композитора, який додає певних рис власній індивідуальності. Стилiстично це навіть передбачає особливості фортепіанної музики Й. Брамса.

Драматургічна сфера «Блискучого капричіо» ор. 22 хоча і блискуча, глибока, іноді може утворювати конфліктні епізоди. Водночас, із драматургічної частини виникає складність тлумачення деяких структурних факторів. Адже враховуючи вільне формотворення, із самого початку маємо повільну вступну частину та основну швидко, і це в межах невеликого твору. Тому за функціональним планом, перша частина може бути просто самостійним вступом, а за формоутворенням ілюструвати риси взаємодоповнюючої двочастинної контрастно-циклічної форми. Іншу точку зору мають зарубіжні музикознавці, які знаходять тут сонатну форму із розгорнутим вступом, що також має аргументовану позицією.

Окремо слід виділити концертну форму реалізації і втілення різних технік концертно- та романтично-фортепіанних прийомів, серед яких охоплення широкого діапазону при загальній прозорості фактури, що створює враження «звукової атмосфери», майстерно вплетені імітації, які «спалахують» у різних октавах, подібно іскоркам, та надають музиці своєрідної барвистості та, іноді, відтінок завзятої жартівливості, що саме властиво жанру капричіо.

Особливе значення цього твору полягає в тому, що **він є ремінісценцією Рондо-капричіозо**. Але при цьому «Блискуче капричіо» твір іншого формату, адже це не просто камерний фортепіанний твір, а концертний твір для фортепіано з оркестром. Для підкреслення масштабності капричіо композитор розширює композиційні прийоми, серед яких – рівноцінні взаємини оркестру та соліста. Адже оркестр в окремих епізодах першим експонує тему та іноді повністю проводить розвиток певних тем (як в фортепіанних концертах) і засоби – детальні елементи поліфонічної трактовки тем, імітаційні звороти, окрім епізодів tutti та вставок, присутні віртуозні каденції, прозорі фактурні моменти.

Вступ, як самостійний розділ твору.

Розділ «А»	Розділ «В»
4 т + 4 т + 4 т	5т (тема «В») + 7т (реприза «А»)
H-dur	h-moll + H-dur
A+a1+a2	

Розпочинається «Блискуче капричіо» проведенням теми у соло фортепіано в тональності H-dur у формі розгорнутого періоду. Друге речення являється варіантом першого та лише ритмічно вимальовує контури мелодичної лінії з цікавим вибором фактурного плану, який полягає в арпеджованому стриманому викладі акордів.

Далі відбувається введення оркестру в третьому реченні, лише в ролі гармонічного супроводу, а в партії фортепіано відбувається цікавий варіаційно-інтонаційний розвиток на основі мелодичних зворотів теми. Серед основних ознак твору – яскрава, різноманітна та бравурна фактура. Особливе місце посідає гармонічний план, який втілює типові романтичні звороти. Позначені стрімкі висхідні пасажі з доволі віртуозною технікою.

Лише із 18 по 20 такт відчувається каденція, а 20-23 такти – віртуозне варіювання в ролі закінчення вступного розділу, яке може представляти репризне повторення основної ліричної теми. Важлива ознака – повернення основної тональності вступу – H-dur.

Отже, загальна форма вступу – проста двочастинна репризна форма, у якій перший період складається із трьох варіантних речень по 4 такти, друга частина – період, який демонструє контраст, кульмінаційну зону, тональний розвиток у домінантному напрямку.

Проаналізувавши вступ, ми можемо сміливо стверджувати про типову романтичну наповненість, із яскраво вираженим пісенним ліризмом, яка містить як внутрішній контраст, так і створює контраст до основної частини. І все це у вигляді блискучого концертного виконання. Але певною мірою

спостерігаються артикуляційні схожості із творчістю К. Вебера, наприклад із другою частиною *Konzertstück, I*.

Allegro con fuoco. Основна риса наступної швидкої частини – складна формотворча структура із багатоваріантним розвитком декількох тем. Починається *Allegro con fuoco* десятитактовим доміантовим предиктом із чергуванням дрібної техніки та епізодів *tutti*. Наступні дев'ять тактів – це монолітний блок туттійного епізоду із насиченою фактурою.

Даний розділ хоча і розпочинає швидку частину, проте його функція зовсім інша. Він являється певним переходом до експозиції теми головної партії із нагнітанням динамічної енергії. Саме тут починають зароджуватися риси жанру *капричіо*.

Основна тема експонується із попереднім напруженням, соло, із певними рисами танцювальності. Мелодична лінія надзвичайно вишукана, рельєфна. Перше проведення в об'ємі 6 тактів вже надає основу для подальшого варіювання; крім різнохарактерних інтонаційних зворотів використовується повторення деяких мелодичних нарисів. Друге проведення розширене за рахунок активного динамічного нагнітання вже і так піднесеного образного насичення. В кінці другого проведення постає невелика каденція, яка приводить до появи нової мелодичної теми та надає враження короткочасного затихання, але відчуття спаду напруження немає, це лише підготовка до подальшого й різкого розвитку. Нова тема звучить у контрастному зіставленні у вигляді лише чотирьох тактів акордової фактури. Далі її підхоплюють туттійні епізоди оркестру, які призводять до розширеного розробково-варіаційного матеріалу даної теми. Причому розробковість проходить у партії оркестру, фортепіано в цей момент лише створює ефект віртуозного забарвлення, підтримуючи тембрально-мотивний розвиток, який триває до 82 такту. Надалі, до 93 такту звучить фортепіанна зв'язка у формі бравурного єдиного викладу стрімкими пасажами, які підводять тематично-інтонаційний елемент цієї зв'язки, що начебто заспокоює всю головну партію. Форма головної партії – однотональний

період, що складається із двох речень неквадратної структури, де друге речення розширене за рахунок секвенційного розвитку.

Підготовки побічної частини, як в класичних сонатах, не відчувається, все ж таки це більш різке зіставлення. Певною мірою це пояснюється загальним драматичним характером всієї п'єси. Тому наступний розділ – велика та розширена зв'язка, яка містить декілька невеликих, інтонаційно схожих тем, викладених у вигляді єдиного розвиваючого періоду. Образи втілення мають риси контрастного зіставлення. Перша тема викладена у стриманій, проте динамічній акордовій фактурі. В даному розділі присутні різноманітні прийоми розвитку тематичного матеріалу, серед яких – імітація, ритмічне та інтонаційне варіювання, модуляційні переходи, гра фактурних зіставлень оркестру та фортепіано.

Зв'язку умовно можна поділити на три розділи, де перший – це розвиток яскравої та динамічної теми; другий розділ підпорядкований лише фортепіано у вигляді імпровізаційного руху, із рисами каденційності та фігураційного мелодизму, виконуючи роль підготовки побічної теми, та заспокоєння загального напруженого звучання; третій розділ найбільш спокійний і мелодизований: лише одне восьмитактове речення, яке повністю підводить до контрастної побічної теми.

Побічна партія представляє контраст до головної як в тональному, так і в жанровому співвідношенні. Проводиться побічна тема в тональності D-dur, в класичному зіставленні, проте тонально вона доволі активна: модулює в тональність C-dur, сильно позначена хроматизацією. За структурою квадратний контрастний період, 16 тактів, друге речення є доповненням, яке на основі того ж маршового ритму відтіняє тему в більш стриманому характері. Ще одна класична риса втілення – експонування теми по черзі оркестром та соло фортепіано.

Незважаючи на інтонаційну схожість із темою головної партії, за характером звучання – це контрастні сфери. За виглядом тема сильно розширена, широка, з притаманними рисами маршовості. В самій темі вже

закладені секвенційні рухи розвитку. Після проведення, тема починає розвиватися, утворюючи контрастні та секвентні зіставлення, відбуваються модуляції у тональності першого ступеня споріднення, які із поступовим нагнітанням приводять до заключної партії.

Втілюючи вільне трактування сонатної форми в жанровому виді капричіо, композитор додає коротку тритактну контрастну зв'язку до заключної партії.

Заклучна партія викладена у соло фортепіано, у схожому фактурному вигляді з побічною партією: акордове проведення аналогічного тематичного блоку у високому регістрі із гармонічними фігураціями. Структура – період із 9 тактів (4+5т.).

Аналізуючи розробку твору (168 т.), виділяється основний момент – зосередженість на трансформації теми побічної партії, де звучать тематичні елементи в різних фактурних викладах. У розробці підкреслена жанрова підоснова – маршовість, яка переважно втілює риси тривожності.

Вже з початку розробки відчувається підвищена фактурна зосередженість, адже майже кожен 4 такти тема побічної партії розвивається то в партії оркестру, то у фортепіано.

Особливо яскравий сольний епізод з проведенням перших фраз теми головної партії, які з 178 такту будуть поступово нагнітати енергію для підготовки головної кульмінації розробки. Фактура переважно гомофонно-гармонічна, проте в кульмінаційній зоні, спостерігається не лише динамічне наростання, але й активність перетворення та зіставлення тем у поліфонічному та секвенційному плані, присутні різні інтонаційні та фактурні контрапункти, де в партії фортепіано переважає інтонаційно-тональний розвиток головної теми, а в партії оркестру – побічної.

Одразу після кульмінації починається динамізована реприза в основній тональності h-moll, де після шеститактового проведення головної теми, одразу і також лише в соло фортепіано звучить зв'язуюча партія. І хоча

структурно все скорочено, проте туттійним та сольним епізодам у проведенні теми зв'язуючої партії надається більше уваги.

Побічна тема в репризі звучить піднесено та стримано, динамічно ніяких напружень не відчувається, звучить у тональності H-dur. Викладається переважно в партії фортепіано, де епізодично в оркестрі вторгаються ритмічні та остинатні акценти. В звуковій палітрі певними фактурними та інтонаційними ознаками вимальовується тема зі вступу, яка також позначена сильним впливом ритмічного боку побічної партії.

На завершенні розділу повертається основна тональність h-moll, де тема заключної партії, у вигляді віртуозних пасажів соліста, насичена активним динамічним наростанням.

Кода продовжує цілеспрямований динамічний рух, викладений акордовими блоками, просліджуються інтонації зв'язуючої теми, із елементами побічної. Крім цього присутні окремі досконалі каданси h-moll, що створюють ефект піднесеного настрою, але в різнохарактерному віртуозному стилі письма.

Виділяються важливі ознаки композиторського мислення:

- циклічне експонування тем протягом усієї частини;
- уніфіковані фрагменти тутті та соло;
- різноманітні варіанти розвитку тем;
- монументальність звучання при рівноцінному становищі оркестру та фортепіано.

- складність трактування романтичного типу сонатної форми;
- більш важлива та активна в епізодах розробки тема побічної партії.

До речі, цікаве те, що в багатьох творах Мендельсона саме **романтично-ліричного спрямування, мінорне забарвлення майже завжди набуває світлого колориту та легкого скерцозного тематизму.**

Отже, аналіз твору «Блискучого капричіо» доводить, що лірична пісенність – не просто лірична тема, а глибока сутність музичного задуму, його цілісного втілення. Твір Мендельсона не програмний – його партитура не містить навіть завуальованих натяків на програмність (назву «блискуче» композитор надав, як відомо, аби протиставити її змістовності поверховості численних тогочасних творів). Отже, ця драма не пов'язана з перипетіями історичних подій або колізіями літературного сюжету. Вона – «внутрішня», особистісна. Ні в листах композитора, ні в інших виданих документах не знайдено згадок про цей твір, які б допомогли «розшифрувати» авторський задум. Очевидно, ключ до осягнення змістовної сутності блискучого капричіо слід шукати в жанрово-інтонаційному утворенні їх теми – носія основної музичної думки твору.

Зазначимо, що «Блискуче капричіо» та Перший фортепіанний концерт для фортепіано з оркестром сприймаються як деяке наслідування традицій Карла Марії Вебера. Ці два твори мають певні передумови для вільного і разом з тим точного трактування жанру, вони яскраво позначені саме романтичним та концертним типом мислення композитора. Серед особливостей нового типу концертних жанрів у творчості Мендельсона слід відмітити, що до концертної віртуозності проникає задушевна лірична тема, глибоко особиста за характером. Це трансформує загальний вигляд жанру.

Серед рис формотворення слід відмітити, що свої концертні твори Фелікс Мендельсон нерідко писав у двох частинах: перша – співучого характеру, друга – віртуозного. Таку структуру мають два твори для фортепіано з оркестром – «Блискуче капричіо» та «Серенада і Allegro *gìocoso*», а також деякі сольні фортепіанні п'єси, зокрема, «Рондо-капричіозо». Цикл із повільної та швидкої частин не винайдений Мендельсоном. Але ця форма виявилася настільки природною для виявлення двох улюблених сфер його мистецтва – пісенної та віртуозної, що він охоче її розробляв. Згодом прокладений ним шлях продовжили деякі інші композитори.

У концертних творах Фелікс Мендельсон використовує різноманітні види дрібної та крупної техніки. Серед найбільш характерних для нього прийомів письма відзначимо різні типи скерцозності руху. Своїм походженням вони зобов'язані оркестровим творам, у першу чергу самого композитора. Фортепіанні принципи Мендельсона, як і оркестрові, відрізняються витонченістю, «легкістю» колориту, тонкою барвистістю. Прикладом може служити другий розділ п'єси «Рондо-капричіозо».

До речі, Мендельсона також іноді звинувачували в акцентуванні серйозності в жанрах такого типу. Але якщо такі риси й притаманні Мендельсону, вони ніяк не перекривають втілення романтичної лірики в повному значенні.

Концертність, як пріоритетна особливість в творчості Мендельсона, позначена неповторною індивідуальністю, мелодійністю виразності.

У тематизмі спрямованостей, у повільних розділах, в рухливих танцювальних кульмінаціях панує щирість, теплота, задушевність інтонацій. Ліричне висловлювання думок і почуттів невимушене й природне. Мендельсон значно перетворює «класичний» тип концертності. Він відмовляється від ізолюваності образної сфери, створює зміну контрастних тематичних блоків і, разом з цим, пов'язаних один з одним романтичних картин.

Романтичний тип мислення виявився не тільки в поємності трактовки жанру, але й у внутрішній сутності кожної тематичної одиниці. Все ж таки в ракурсі аналізу музичної форми, композитор стирає грані між розділами, при цьому зберігає гострі образні контрасти.

Висновки до розділу 2

Визначаються попередники та сучасники Ф. Мендельсона, творча спрямованість яких направлена на взаємодію, взаємовплив, співдружність,

навчання та викладання, що дозволяє осмислити безперервний ланцюжок розвитку культури. Підкреслюється, що багатогранна діяльність Мендельсона – композитора, диригента, піаніста, організатора музичних заходів, педагога, була проінтегрована просвітницькими ідеями. Безперечно, вершиною діяльності Мендельсона була організація в Лейпцизі у 1843 році першої німецької консерваторії. Її строго продумана система освіти виходила із інтересів і потреб суспільства. Створення першого музичного навчального закладу такого академічного типу в Німеччині стало колосальним здобутком музичної педагогіки ХІХ ст..

Композитор протягом життя активно засвоював відомі історичні жанри та створював оригінальні власні. Мендельсон ніколи не втрачав зв'язок із німецьким романтизмом, у музиці втілював особисте розуміння світу, розкриваючи свою душу. Композитора незмінно приваблювали побутові форми німецької міської музики – романс, камерний ансамбль, різні види домашнього фортепіанного музикування. Характерний стиль сучасних ХІХ-му століттю побутових жанрів проник навіть у твори, написані ним у монументально-класичній манері. При цьому зазначається, що Ф. Мендельсон не наслідував класиків та композиторів епохи бароко, але намагався відродити їх життєздатні та передові принципи. У Мендельсона відображено характерне для Німеччини ХVІІІ ст. розуміння музики як мови, іноді навіть запозичення конкретних прийомів або жанрів, притаманних минулому.

Усі композиції Ф. Мендельсона, що пов'язані безпосередньо або певною мірою з жанрами капричіо, охоплюють різні періоди його творчої діяльності. Це: Капричіо для фортепіано *fis-moll*, op. 5 (1825) – написане у 16 років; *Rondo capriccioso* для фортепіано *e-moll/E-dur*, op. 14 (1824) – написане у 15 років (у 1830 році композитор подарував його в Мюнхені коханій жінці, піаністці Дельфіне фон Шаурот); Фантазія-каприс для фортепіано *a-moll*, op. 16 №1 (1921-1922); Капричіо для фортепіано op. 16 №2, яке часто публікують під назвою Фантазія-капричіо; Капричіо для фортепіано op. 16 №3, яке також

часто публікують під назвою Фантазія-капричіо; *Capriccio brillant* для фортепіано з оркестром h-moll op. 22 (1832) («Блискуче капричіо»); *Rondo brillant* для фортепіано з оркестром Es-dur op. 29 (1834); Капричіо для фортепіано a-moll, op. 33 №1 (з уточненням *Adagio quasi Fantasia*), 1834; Капричіо для фортепіано op. 33 №2, E-dur, 1835; Капричіо для фортепіано op. 33 №3, b-moll, 1833; Скерцо-капричіо для фортепіано fis-moll (1835-1836); Капричіо для фортепіано E-dur, op. 118, (1837).

Відзначено важливу думку, що Ф. Мендельсон індивідуально ставився до жанру капричіо та своєрідно розумів його, постійно змінював інтерпретацію сутності жанру. *Капричіо як жанр у добу романтизму* трактується Ф. Мендельсоном як інструментальна (сольна чи оркестрова) п'єса вільної форми у блискучому, віртуозному стилі, часто з химерною зміною епізодів, настроїв, а також з введенням у середині творів рис інших жанрів, що зазвичай не мають закріплених за ними конкретних змістовних властивостей.

Аналізуються твори, що мають однозначну визначену автором назву жанру. «Чистий» жанр капричіо Фелікса Мендельсона для фортепіано зустрічається одного разу в ранній період творчості – Капричіо fis-moll, op. 5 (1825), надалі в період розквіту – Капричіо для фортепіано op. 33 №2, E-dur, (1835), Капричіо для фортепіано op. 33 №3, b-moll, (1833), а також на завершених творчому шляху – Капричіо op. 118 (1837).

Капричіо op. 5, fis-moll за образним змістом можна визначити як драматично-фантастичну сцену. Фактурний виклад теми викликає стійкі асоціації із піднесено-казковими настроями, а інтонаційний зміст визначається помітним впливом творчості Й. С. Баха. Вже в ранньому періоді творчості (op. 5) Ф. Мендельсон продемонстрував високий професіоналізм у володінні композиторською технікою, формоутворенням. Для цього твору характерні: багатозначна насичена одночастинність; відносна самостійність розділів, пов'язаних одночастинністю твору; використання великої сонатної форми з синтетичною репрізою та епізодом замість розробки;

протиставлення гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактури; монотематизм крайніх розділів Капричіо (експозиція та реприза), а також епізоду (експозиція, розробка, реприза); пронизуюча твір варіаційність, варіантність; стриманість фактурних видозмін; позначена пісенність мелодичних основ; характерність внутрішнього скерцозного та токатного характеру жанрового звучання;

Капричіо *op. 118, E-dur/e-moll* – більш пісенне, характеризується багатотемністю як в експозиції, так в розробці і репризі. Основні риси Капричіо *op. 118*: наявність невеликого вступу *Andante* і широко розвиненої основної частини *Allegro*; тональність *E-dur* замінена на однойменну *e-moll*; розмір змінний – 6/8 на *C*; пісенно-танцювальний рух в *Andante* і постійне віртуозне звучання *Allegro*, яке реалізується за допомогою різних ритмічних груп. Форма Капричіо визначається складна тричастинна з динамічною репризою і, в той же час, з наявністю сонатних зв'язків, де в ролі побічної партії може виступати менш яскрава третя тема, яка за масштабами і місцем розташування в експозиції природніше могла б виконувати роль завершальної.

Характеризуються численні та різноманітні приклади. Мендельсон ніби експериментував можливості сполучення капричіо з різними іншими жанрами та визначеннями (наприклад, «діамантовий»). Жанровий синтез виявляється у наступних творах Фелікса Мендельсона: *Капричіо для фортепіано a-moll, op. 33 №1* (з уточненням *Adagio quasi Fantasia*, тобто з натяком на подвійність жанру); з подвійним жанром – *Скерцо-капричіо для фортепіано (1835-1846, WOO)*, *Rondo capriccioso для фортепіано з оркестром, e-moll op. 14*; також сюди (уточнення техніки виконання жанру) відносяться *Capriccio brillant для фортепіано з оркестром h-moll op. 22*, і по аналогії *Rondo brillant для фортепіано з оркестром Es-dur op. 29*, яке можна вважати жанром капричіо за внутрішньою змістовністю.

Окрема увага приділяється творам похідної поліжанрової спрямованості.

Відвертий жанровий синтез у поєднанні з синонімом капричіо – каприсом зустрічається у *Трьох Фантазіях-каприсах для фортепіано, оп. 16*. Цей опус написаний у ранньому періоді творчості (у двадцятирічному віці). Усі п'єси різко контрастні за змістом, формою втілення, за масштабами, темпом та жанровою наповненістю. У авторському визначенні "фантазія-каприс" відбувається змішення двох жанрів з вільною структурою, з віртуозним, імпровізаційним розвитком.

«Рондо-капричіозо» для фортепіано *оп. 14, E-dur (1824-1830)* – показовий приклад концертного, яскравого романтичного твору. Цю особливість автор підкреслив у назві, вказавши жанр «капричіо». На момент створення п'єси жанр «капричіо» вже мав свою тривалу історію в європейській музиці, але в даному випадку композитор додає жанро-форму рондо, утворюючи своєрідний жанровий синтез. Означений автором у назві п'єси термін рондо слід розуміти і як жанрову основу (моторика, танцювальність), так і будову (структура п'ятичастинного класичного рондо). Завдяки віртуозному та динамічному руху думки у поєднанні з острівцями ліричного пісенного початку, композиторові вдалося у творі добитися особливого відчуття новизни, яскравості образів. Основою музичного формоутворення в капричіозо є цілісність та закінченість образів, при тому їх взаємозв'язок, похідність та в той же час співставлення з контрастною образністю, органічно вплітаються до загального контексту драматургії.

Як зразок втілення жанру капричіо у концертних творах Ф. Мендельсона аналізується «*Блискуче капричіо*» для фортепіано з оркестром *оп. 22, h-moll (1831-1832)*. Воно представляє певне своєрідне перетворення жанру, адже твір за розмірами невеликий, але за змістом має цікаві нюанси. Назва «Блискуче» не відноситься до програмної характеристики, лише підкреслює концертно-віртуозне начало.

«Блискуче капричіо» представляє важливе значення у творчості композитора, адже на його прикладі простежуються еволюційні тенденції творчості Мендельсона до об'єктивності художнього висловлювання, що проявляються через особливий тип ліризму композитора, який додає певну рису власної індивідуальності. Окремо слід виділити концертну форму реалізації та втілення різних технік концертно- та романтично-фортепіанних прийомів, серед яких охоплення широкого діапазону при загальній прозорості фактури, що створює враження «звукової атмосфери», майстерно вплетені імітації, які «спалахують» у різних октавах подібно іскоркам та надають музиці своєрідну барвистість та іноді відтінок завзятої жартівливості, що саме притаманно жанру капричіо.

ВИСНОВКИ

Розглянуто термін капричіо як поняття та явище. Визначено, що жанр капричіо досить старовинний, у різні історичні періоди, і, навіть, водночас, представляє новий інваріант відтворення і потребує іншого розуміння та розкриття особистостей твору. Основна властивість жанру капричіо – акцент на ефект несподіваності, за відносно незначними масштабами, п'єси насичені безліччю контрастів. Найчастіше капричіо означає інструментальну п'єсу явної чи скритої програмності, вільної форми у поглиблено поліфонічному стилі (строгому, проміжному, у наступному вільному), пізніше в блискучому віртуозному стилі, та сприймається за змістом як типова химерна зміна тематизму, епізодів та настроїв. Підкреслено, що поняття капричіо, каприччо, каприс (буквально – каприз, примха) є ідентичні. Зазначено, що жанр капричіо асоціюється зі значною кількістю інших жанрів, таких, як фантазія, скерцо.

Запропоновано загальне визначення жанру капричіо: це найбільш суперечливий жанр, який постійно трансформується, перетворюється, переходить з однієї якості в іншу, при цьому залишається вільним, непередбачуваним за будовою, набуває нові форми та риси.

Жанр капричіо сформувався в Італії на рубежі XVI–XVII століть у творчості яскравого представника італійської барочної інструментальної музики Дж. Фрескобальді. Композитор створює самостійний інструментальний стиль, вже не підпорядкований вокальній музиці, – стиль Нового часу, який відрізняється власним пристрасним відношенням до світу.

Проаналізовано інструментальні капричіо Дж. Фрескобальді. Початкова тема його багатотемних, багаточастинних капричіо – одна (рідше дві), але в кожній частині тема (теми) набуває новий вигляд, тобто звучить у характерному новому варіанті (змінюється загальний характер руху, темп, метр й так далі), відповідно й уся частина витримується в іншому викладі –

то більш, то менш поліфонічному, то більш співучому, то інструментально-жвавішому. Поступово впроваджуються нові теми, які взаємодіють з попередніми та внутрішньо розвиваються. Намічаються контрасти між частинами (ритмічні, метричні, динамічні), хоча вони й пов'язані єдиним тематизмом та його варіантами.

Цілісний аналіз **«Капричіо на ку-ку»** та багатотемного **Капричіо на «Джирольметту»** демонструє, що Дж. Фрескобальді використовує різні **принципи поліфонічного перетворення**. До них відносяться версія та інверсія різних тем; постійна зміна ритмічного змісту тематизму; трансформація особливостей тем, їх похідність, варіантність, поєднання різних елементів тем, складний вертикально-пересувний та горизонтально-пересувний контрапункти; стрето двохголосне та триголосне; імітації; неодноразове зчеплення кінцівки теми та її початку; скорочення, усікання, трансформація початку, кінця, середини тематичного матеріалу.

Нове, чим збагатив музичну мову того часу Дж. Фрескобальді, можна оцінювати, користуючись сучасними критеріями: музикант сьогодення повинен інтелектом усвідомлювати **тематичні особливості**, до яких йому доводиться привчати свій слух, усе інше в музиці Фрескобальді легко доступне нашому емоційному сприйняттю.

Означено специфіку циклічного програмного **«Капричіо на від'їзд улюбленого брата»** BWV 992, 1704 («Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo») Й. С. Баха. Це найбільш оригінальний твір молодого композитора, який характеризує особливості жанру капричіо доби Бароко. Твір можливо розглядати як створений у контрастно-складеній формі, де спостерігаються риси циклічної сонати з внутрішнім міні циклом (дві завершальні частини).

Проаналізовано капричіо Й. Баха **E-dur, BWV993**, 1705 (підзаголовок «in honorem Johann Cristoph Bachii Ohrdrufiensis»). Це капричіо написане в формі чотириголосної фуги, зазначено, що не співпадає жанр та форма його наповнення.

Виявлено, що жанр **капричіо доби Бароко** у Й. С. Баха – це програмний (з явною чи скритою програмністю) інструментальний твір, циклічний багаточастинний чи одностинний, нестандартної форми, розповідного чи блискучого віртуозного стилю, наповнений типовою химерною зміною епізодів та настроїв.

Охарактеризовано творчість Ф. Мендельсона в контексті розвитку німецької культури. У творчості композитора відчувається значний вплив фортепіанного мистецтва класичного періоду. Адже Ф. Мендельсон велику частину уваги при подальшому житті приділяв просвітницькій діяльності. Тому образний зміст разом із виразовими можливостями елементів музичної виразності носить характер героїчної піднесеності та монументальності. Все це свідчить про синтез класичного та романтичного начала, що визначає образну побудову твору – урівноважений, життєстверджуючий і гармонічний.

Підкреслено, що розквіт жанру капричіо припадає на добу романтизму, особливо він відзначився у творчості Ф. Мендельсона. Уточнено значення композитора у культурних процесах, що відбувалися Німеччині ХІХ ст.. Акцентовано на своєрідну долю творчої спадщини Фелікса Мендельсона. За життя і деякий час після смерті композитора громадська думка була схильна оцінювати композитора як найбільшого і улюбленішого музиканта післябетховенської епохи.

Переважає місце у фортепіанній музиці Ф. Мендельсона займають не дуже великі п'єси, різноманітні за змістом. Перш ніж створити свої перші «Пісні без слів», Мендельсон впродовж десяти років (з 1820 року) писав фортепіанні п'єси в різних жанрах: капричіо (Капричіо ор. 5; «Три фантазії або каприси» ор. 16; Rondo capriccioso – «Рондо капричіозо» для фортепіано e-moll ор. 14, 1824), прелюдії, прелюдії із фугами, етюдів, фантазії, 7 характерних п'єс ор. 7. Ранньоромантична фортепіанна мініатюра, що бере початок у музиці добарочної та барочної доби, як правило, мала очевидні

побутові прообрази: або популярні жанри, прості структури, або нібито імпровізації з пасажами в мініатюрних дошопенівських прелюдях.

Розглянуто різновиди жанру інструментального капричіо в творчості Ф. Мендельсона. Усі композиції, що пов'язані безпосередньо або певною мірою з жанрами капричіо, охоплюють різні періоди його творчої діяльності: наприклад, ор. 5, ор. 14, ор. 16 №1, ор. 16 №2, ор. 16 №3; ор. 22, ор. 29; ор. 33№1, ор. 33№2, ор. 33№3; WoO, ор. 118.

Жанр капричіо дуже різнобічно використовувався композитором у чистому вигляді та у жанровому синтезі у фортепіанних та оркестрово-фортепіанних творах. Охарактеризовано зразки «чистого» жанру (це твори з жанром, що однозначно визначені композитором) капричіо – ор. 5 і ор. 118.

Капричіо для фортепіано ор. 5 – молодіжне, щире, велике, створене у досить складній формі з використанням ніби всіх принципів розвитку, які на той час були відомі юному композитору, навіть, можливо, перенасичене ними. Між тим, твір слухається із захопленням і залишає чудове враження. Виразні прийоми в капричіо ор. 5 позначені своєю оригінальністю та небувало тонкими співставленнями відтінків звучання, що створюють скерцозно-романтичні образи. Особливо яскраво це проявляється в віртуозних епізодах з ефектними октавними пасажами, характерними для концертних творів композиторів епохи романтизму.

Капричіо для фортепіано ор. 118 – більш пісенне, має спокійний, колоритний, з якими контрастними темами вступ та швидку, кришталеву, блискавичну, наповнену «дрібною» технікою, основну частину, із наміченою тричастинною формою з рисами сонатності та рондальності. Твір багатотемний, з явним порушенням масштабності тематичного матеріалу в експонуванні, розвитку тем та їх динамічною і синтетичною репризністю, з введенням нових тем у середині, що дає можливість претендувати на рондальність; знову з різними принципами розвитку, з багатими композиційними прийомами.

Означено, що Ф. Мендельсон використовує **жанровий синтез** чи **подвійні жанри**: Капричіо quasi Fantasia (для фортепіано з оркестром); Фантазія-каприс (для фортепіано); Rondo capriccioso (для фортепіано з оркестром); Скерцо-капричіо (для фортепіано). Уживає він і **прикметники відносно жанру**: Capriccio brillant (для фортепіано з оркестром) і аналогічно Rondo brillant (для фортепіано з оркестром).

Завдяки впливу епохи, **Фантазії-каприси для фортепіано ор. 16** Мендельсона запозичили поривчасту, стихійну сутність, несподівані та різкі зіставлення тематизму, романтичний запал і свободу форми. Проте гармонічна ясність і чітка стрункість фактури надають творам цього жанру «класичні» риси. Подвійне позначення жанру демонструє, що відбувався процес пошуків адекватного жанрового позначення, яке пізніше привело до створення нового жанру фортепіанної романтичної мініатюри, – пісні без слів

«Рондо-капричіозо» для фортепіано ор. 14 за особливістю формоутворення ніби продовжує Капричіо ор. 5: складна тричастинна форма з внутрішнім наповненням – сонатністю, рондо-сонатністю, варіантністю розвитку, безліччю похідних варіантів основного лейтмотиву та повним порушенням масштабності.

«Блискуче капричіо» для фортепіано з оркестром ор. 22 представляє певне своєрідне перетворення жанру, адже твір за розмірами невеликий, але за змістом має цікаві нюанси, назва «Блискуче» не відноситься до програмної характеристики, лише підкреслює концертно-віртуозне начало.

Отже саме у жанрі капричіо спостерігається найбільш яскрава внутрішньо-жанрова трансформація у процесі розвитку творчості Мендельсона.

Важлива грань оригінальності даного жанру творів Ф. Мендельсона полягає в багатозначності, що інтригує. Вона утворюється як правило за рахунок незвичайної форми та структури тематичних блоків, а також загальної стереоскопічності. Найбільше це є актуальним **стосовно сфери**

казково-фантастичної образності. Тому відчувається, що Мендельсон тяжіє до принципів стриманості та впевненості, що і створює характер звучання м'якості, поетичності та мрійливості. Реалізація жанру капричіо в цьому випадку є класично-романтичною. Враховуючи витриманість в академічному тонусі, весь час відчувається легка драматизація. Тому більшість творів позначена певною імпульсивною **токатністю.**

Як зазначено в музикознавчій літературі, джерело реалізації творчої фантазії Мендельсона в жанрах капричіо базується на його інтересі до німецької національної культури. Аналіз Капричіо Ф. Мендельсона, доводить наявність в музиці композитора безліч типових романтичних образів: «музичних моментів», що відображають як і душевний стан людини, так і химерну фантастику, в якій немає нічого похмурого, «демонічного».

Образний світ музики Мендельсона широкий, але в фортепіанних п'єсах переважає лірика – меланхолічна і елегічна, світла, радісна та скерцозна віртуозність, і, навіть, фантазійність, серйозні вдумливі образи в варіаційних циклах. У величезному масиві фортепіанної музики першої половини XIX ст. капричіо Фелікса Мендельсона-Бартольдї завоювали міцні позиції – завдяки змістовності, оригінальності, довершеності форми, яскравому мелодизмові, природності висловлювання. Композитор ніби підвів підсумок розвитку даного жанру в епоху Романтизму, продемонструвавши його індивідуальні особливості та зосередженість на внутрішній специфіці змістовності та піанізму. Ф. Мендельсон професійно суміщає барочне минуле та сучасне романтичне, вбираючи основи мислення XIX століття та перспективи майбутньої музичної мови XX століття.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. Науч. ред. Е. М. Двоскина. Москва: Практика, 2010. 855 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Москва: Музыка, 1962. Ч. 1. 285 с.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства. Москва: Музыка, 1967. Ч. 2. 286 с.
4. Алексеев А. История фортепианного искусства: учебник: в 3-х ч. Изд. 2-е, доп. Москва: Музыка, 1988. Ч. 1 и 2. 415 с.
5. Алексеев А. Клавирное искусство: очерки и материалы по истории пианизма. Москва-Ленинград: Музгиз, 1952. 252 с.
6. Амитон И. А. Амитон Ю. А. Поздний романтизм. Творчество Иоганнеса Брамса (цикл концертов-лекций «Жудожественные стили в музыке»). *Учитель музыки*. 2014. №1 (24). С. 16–18.
7. Андриянова О. Салонность как основа музыкальной жизни России и Украины XIX века дисс. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 198 с.
8. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам (словарь наиболее необходимых терминов и понятий) / Изд. 2.; Ред. Ливанова Т. Москва: Всесоюзное издание «Советский композитор», 1978. 200 с.
9. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: в 2-х кн. К. 1 и 2. Изд. 2. Ленинград: Ленинградскоеотделение «Музыка», 1971. 376 с.
10. Бах И. С. – Бузони Ф. Концертная обробка Каприччио «На отъезд любимого брата» для фортепиано. М.: Музторг, 1929, ноты. 12 с.
11. Бешевли В. А. Соната-каприччио для баяна. Красноярск. 1991. 25 с.
12. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной форме. *Теоретические прбдемы музыкальных форм и жанров*. Москва: Музыка, 1971. С. 26–64.

13. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследования. Москва: Музыка. 1978. 332 с.
14. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: в 3-х т. Москва: Издательство «Прометей», 1927. Т. 3: От середины XIX столетия до наших дней. 194 с.
15. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: в 3-х т. / Изд. 2, испр. Москва: Музыкальный сектор госиздата, 1930. Т. 2: От начала XVII в. до середины XIX. 267 с.
16. Брокгауз Ф. и Ефрон И. Энциклопедический словарь в 86 т. (82 т. + доп. 4). Санкт-Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. Соловьев Н. Ф. Каприччио.
17. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь: Современная версия. Москва: Экспо, 2002. 6627 с.
18. Брюно Монсенжон. Святослав Рихтер. Спогади. Нотатки. Переклад укр. мовою С. Семенова. Одеса, 2016. 170 с.
19. Ворбс Г. Х. Ф. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем. В. Розанова. Москва: Музыка, 1966. 319 с.
20. Воротной М. Ф. Мендельсон-Бартольди. Серьезные вариации. Ор. 54. 28 с.
21. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Изд. 3. Москва: Музыка, 1967. Вып. 1. 296 с.
22. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Изд. 4, перер. доп.]. Москва: Музыка, 1970. Вып. 3. 560 с.
23. Ганс Галь Иоганнес Брамс. Творчество и личность. *Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира.* Москва: Феникс, 1998. 640 с.
24. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1965. 432 с.
25. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Питання організації художньої цілісності музичного твору. Київ: 2005. Вип. 51. С. 3–8.

26. Гозенпуд А. Опера Штрауса «Каприччио». URL: <http://www.classik.ru/capris.html> (дата звернения 23.03.2021).
27. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы. *Проблемы музыкальной науки*. Сб. статей. Москва: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 3–16.
28. Григорьев В. Ю. Николо Паганини. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1987. 120 с.
29. Гроува. Музыкальный словарь / [Второе русское издание, испр. и доп. Пер. с англ.]. Москва: Практика, 2007. Каприччио. С. 383.
30. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка В 4-х т. Ред. и предисл. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. 3-е изд. Испр. и доп. . Т. 2. Санкт-Петербург; Москва, т-во М. О. Вольф, 1905. 2030 с.
31. Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди / Пер. с нем. Л. А. Мазель / Пред. и ред. М. Иванова-Борецкого. Москва: Государственное издательство Музыкальный сектор, 1930. 54 с.
32. Демченко Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. Сборник научных трудов*. Харьков: Харьковские ассамблеи, 1995. С. 44–48.
33. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь / [6-е изд., испр.]. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2003. 447 с.
34. Друскин М. Иоганн Себастиан Бах. Москва: Музыка, 1982. 383 с.
35. Друскин М. Иоганнес Брамс. *Друскин. Избранное*. М. : Советский композитор, 1981.
36. Егоров В.И., Прокопец Е.Н., Яцков А.В. Ваш Ассистент. Справочное пособие. Музыкальный лексикон. Крым: Симферополь, 2005. 525 с.
37. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 1. Москва: Музыка, 1995. 544 с.
38. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2. Москва: Музыка, 2008. 528 с.

39. Зенкин К. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сб. научн. трудов* : [сост. Г. И. Ганзбург]. Харьков: Міжнар. муз. фест. «Харківські асамблеї», 1995. С. 9–17.
40. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. 2-е изд. Москва: «Юрайт», 2019. 411 с.
41. Иванова И. Л., Мизитова А. А. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сб. научн. трудов* : [сост. Г. И. Ганзбург]. Харьков : Міжнар. муз. фест. «Харківські асамблеї», 1995. С. 3–9.
42. Иванов-Борецкий М. В. Мендельсон. Москва, 1910.
43. Ильяшенко Т. Традиции Ф. Мендельсона в становлении жанра миниатюры в современной украинской музыке. *Аспекты исторического музыковедения*. 2017. Т. 10. С. 135–150.
44. Кабалевский Д. К маленькой повести Г. Пожидаева «Каприччио». *Понарама*. Москва: Молодая гвардия. 1973. Вып. 6. С. 158–186.
45. Каприччио (живопись) URL : <https://ru.google.com/4492972/1/kaprichchio-zhivopis.html> (дата звернення 20.01.2021).
46. Каприччио (музыка) URL : <https://ru.google.com/2554072/1/kaprichchio-muzyka.html> (дата звернення 20.01.2021)
47. Каприччио для скрипки с оркестром (Пендерецкий) URL : <https://ru.google-info.com/5434107/1/kaprichchio-dlya-skripki-s-orkestrom-penderetskiy.html> (дата звернення 20.01.2021).
48. Каприччио, каприччо, каприс URL : https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/KAPRICHCHIO_KAPRICHCHO_KAPRIS.html (дата звернення 20.01.2021).
49. Каприччио. *Материал из Википедии* – свободной энциклопедии. URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D1%87%D0%B8%D0%BE_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D1%87%D0%B8%D0%BE_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0)) (дата звернення 23.03.2021).

50. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
51. Келдыш Г. В. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1959. 328 с.
52. Кенигсберг А. Предисловие к русскому изданию. Ворбс Г. Х., Ф. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Пер. с нем. В. Розанова. –М. : Музыка, 1966, С. 6–17.
53. Кириенко И. В. И. С. Бах «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». *Исторические философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Трамбов: Грамота, 2014. №11 (49) в 2-х ч. Ч. 1. С. 103-106.
54. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов ХVI – ХVIII вв. Вып. 3. М., 1977, с. 63 (ноты).
55. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов ХVI – ХVIII вв. Вып. 1. Москва, 1975, с. 19 (ноты).
56. Козлыкина С.А. Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.12 – музыкальное искусство. Ростов на Дону, 2007. 21 с.
57. Конен В. Д.; Ливанова Т. Н. Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII веков. Москва: Наука, 1966. 348 с.
58. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша. С 1798 года до середины XIX века / Изд. второе, доп. Москва: Музыка, 1965. 527 с.
59. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Москва: Музыка, 1972. 290 с.

60. Копчевский Н. Вступительная статья. *Дж. Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения*. Составление и редакция Н. Копчевского. Москва: Музыка, 1983. С. 4-13.
61. Копчевский Н. Вступительная статья. *Иоганн Себастиан Бах. Каприччио на отъезд возлюбленного брата для фортепиано*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 2–4.
62. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. С-Пг. : Композитор. 2000. 272 с.
63. Красільніков В.В. Двадцять каприсів для кларнетасоло Івана Оленчика в контексті історії та теорії жанру. Магістерська робота. Одеса, 2020. 112 с.
64. Краузе Э. Рихард Штраус. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 611 с.
65. Крунтяева Т. С., Молокова Н. В., Ступель А. М. Словарь иностранных музыкальных терминов / 5-е изд. Ленинград: Музыка, 1985. Каприччио. С. 211.
66. Курмачев А. «Каприччио» Р. Штрауса в Метрополитен как шкатулка с музыкальным завещанием. Послесловие Е. Цодокова. URL : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1514847>. Дата звернення 20.01.2021.
67. Курцман А. Феликс Мендельсон / ред. В. Егорова. Москва: Музыка, 1967. 205 с.
68. Кутасевич А. В. «Серьёзные вариации» для фортепиано Феликса Мендельсона как образец романтической модели жанра (взгляд исполнителя). *Аспекты исторического музыковедения*. 2017. Т. 10. С. 5–23.
69. Ли Сонкунь Жанровый синтез в «Фантазии в форме рондо» И. С. Баха. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової* : [зб. наук. пр. / гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 11. С. 387–395.

70. Ли Сонкунь. Жанровый синтез как явление. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : [зб. наук. праць / заг. ред. В. Л. Філіппова]. Луганськ : ЛДІМтаК, 2008. Вип. 11. С. 165–173.
71. Ли Сонкунь. О программной жанровой двойственности (на примере Фантазии-сонаты «По прочтении Данте» Ф. Листа). *Мистецтво і культура : науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 286–294.
72. Ли Сонкунь. Циклическая одночастность в жанровом синтезе: Полонез-фантазия Фридерика Шопена. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : [зб. наук. праць / заг. ред. В. Л. Філіппова]. Луганськ : ЛДІМтаК, 2008. Вип. 9. С. 177–184.
73. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. Исследование. Москва: Музыка, 1940.
74. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Исследование. Москва: Музыка, 1977. 528 с.
75. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 2: От Баха к Моцарту. Москва: Музыка, 1987. 469 с.
76. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности до XVIII века. Москва: Музыка, 1986. 462 с.
77. Лі Сонкунь. Жанровий синтез як основа становлення одночастинної форми (На матеріалі композиторської творчості XVII – XVIII століття). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса.: ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2012. 16 с.
78. Лі Сонкунь. Жанровий синтез як основа становлення одночастинної форми (На матеріалі композиторської творчості XVII – XVIII століття). Дисертація на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса: ОНМА ім. А. П. Нежданової, 2012. 171 с.

79. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А – Л. С. 462. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh_T_2/. (дата звернення 27.01.2021).
80. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанры История и современностью М. : Советский композитор. 1990. 222 с.
81. Лу Юйцзюнь. Цитування як композиційний принцип у фортепіанній творчості С. Рахманінова. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса: ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2021. 18 с.
82. Лу Юйцзюнь. Цитування як композиційний принцип у фортепіанній творчості С. Рахманінов. Дисертація на здобутті наукового ступеня канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса.: ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 202 с.
83. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва: Советский композитор, 1991. 276 т.
84. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм: Учебник спец. курса для муз. вузов. Москва: Музгиз, 1967. 749 с.
85. Малков П. Н. Римский-Корсаков «Испанское каприччио». Путеводитель по концертам. Ленинград: Ленинградская филармония, 1938.
86. Мейлих Е. Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847). Краткий очерк жизни и творчества : популярная монография. Ленинград: Музыка, 1973. 104 с.
87. Мейлих Е. Феликс Мендельсон-Бартольди. Ленинград: Музыка, 1973. 101 с.
88. Мендельсон Ф. «Блестящее каприччио» h-moll для фортепиано с оркестром, ор. 22 (1832). Переложение для двух фортепиано. Ред. К. Шарвенко. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1956, (ноты). 32 с.

89. Мендельсон Феликс URL : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1032951> (дата звернення 19.05.2020).
90. Мирошниченко С. В. Возрождая из небытия великого: Антонин Рейха. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2017. Вип. 25. С. 8–28.
91. Мирошниченко С. В. Жанровый синтез. Мендельсон. Фантазия-каприс соч. 16 №1. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність (30 квітня – 2 травня 2019 р., м. Одеса)*: матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій. Одеса: Астропринт, 2019. 185–190 с.
92. Мирошниченко С. В. Копозиторский профессионализм как историческая категория музыковедения. автореф. на соискание ученой степени кандидат искусствоведения. Киев, 1983. 23 с.
93. Мирошниченко С. В. Полисемия понятия Quasi. Вторая статья. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової / [головний редактор О. В. Сокол]. Одеса : Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 9–19.
94. Мирошниченко С. И. Полифоническое творчество Антонина Йозефа Рейха: связь эпох: монография. Одесса: Астропринт, 2021. 112 с.
95. Мирошниченко С. В. Полисемия понятия quasi. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової* / [головний редактор О. В. Сокол]. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 49–58.
96. Михайлов М. Стилль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
97. Мірошниченко С. В. Лейпцігський зошит М.В.Лисенка. Українське музикознавство, 27. Київ: Музична Україна, 1992. С. 91–105.
98. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професіональної музики. Монографія. Одеса: Астропринт, 2012. 296 с.

99. Монсенжон Брюно. Святослав Ріхтер: спогади. Нотатки. Одеса: Букдівельник, 2008. 456 с.
100. Музыка Австрии и Германии / Ред. Т. Э. Цытович. Кн. первая. Москва: Музыка, 1975. 511 с.
101. Музыка Австрии и Германии XIX века / Ред. Т. Э. Цытович. Кн. вторая. Москва: Музыка, 1990. 526 с.
102. Музыкальная эстетика Германии XIX века / Сост. Ал. Михайлов и В.Шестаков. Т. 2. Москва: Музыка, 1983.
103. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
104. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
105. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке. Монографія. Москва: Владос. 2003.
106. Никеева Н. А., Фаттахова Л. Р. История музыки. Учебное пособие (для студентов не музыкальных специальностей факультета культуры и искусств). Омск: ОмГУ, 2004. 72. с.
107. Новий тлумачний словник української мови у 4-х т. Київ: Аконіт, 2001. Т. 1. 910 с.
108. Овчаренко С. В. Інформаційність жару. Одеса: Монографія. Астропринт, 1998. 188 с.
109. Овчаренко С. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці. Автореф. дис... докт. філос. наук. Київ, 1999. 34 с.
110. Орджоникидзе Г. Опера «Каприччио» Рихарда Штрауса в свете проблемы системы жанров. *Музыкальный современник*. Сборник статей. Москва: Советский композитор, 1987. Вып. 6. С. 87–127.
111. Орджоникидзе Г. От «Ариадны» до «Каприччио» (оперное творчество Рихарда Штрауса). *Музыкальный современник*. Сборник статей. Сост. С. Зив. Москва: Советский композитор, 1977. Вып. 2. С. 244–285.

112. Пожидаев Г. Чайковский в Риме «Итальянское каприччио». Москва: Музыка, 40 с.
113. Польская И. И. Фортепианный дуэт в жизни и творчестве Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. Сборник научных трудов.* / Сост. Г. И. Гансбург. Харьков : Харьковские ассамблеи, 1995. С. 15–24.
114. Протопопов В. История полифонии в 7 вып. Западноевропейская музыка XIX-начала XX века. Вып. 4. Москва: Музыка, 1986. 319.
115. Протопопов Вл. История полифонии в 7 вып. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. Вып. 3: Москва: Музыка, 1985. 494 с.
116. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII– XIX веков. Москва: Музыка, 1965. 615 с.
117. Протопопов Вл. Полифония Ф. Мендельсона. *В. Протопопов Западноевропейская музыка XIX – начала XX века.* Вып. 4. Москва: Музыка, 1986. С. 39–60.
118. Риман Г. Музыкальный словарь / [Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. русс. отд. / ред. Ю. Энгеля]. Москва-Лейпциг: Юргенсон, 1896. 1536 с
119. Роллан Ромен. Музыкальные путешествия в страну прошлого. *Ромен Роллан. Собрание починений.* Ленинград: Художественная литература, 1935. Т. XVII. С. 150.
120. Рощенко (Аверьянова) Е. Миф о художнике в “именных” циклах С. Рахманинова. *С. Рахманинов: на переломе столетий.* Харьков: Майдан, 2004. С. 144–157.
121. Рощенко (Аверьянова) Елена. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
122. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора

- мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 33 с.
123. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 435 с.
124. Рублев В. Каприччио – фантастический жанр пейзажной живописи. URL: <https://yavarda.ru/capriccio.html>
125. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 268 с.
126. Рыцарева М. Г. Каприччио. URL : <https://www.classic-music.ru/capriccio.html> (Дата звернення 27.07.2020).
127. Саймон Г. У. Опера Штрауса «Каприччио» URL: <https://web.archive.org/web/20200924122020/https://www.belcanto.ru/capric.html> (дата звернення 23.03.2021).
128. Седюк И. О. Принцип концертирования в фортепианных дуэтах Ф. Мендельсона. *Аспекты исторического музыковедения*. 2017. Вып. 10. С. 106–121.
129. Сікорська І. Каприччіо. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Видавництво інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 324–325.
130. Сліпушко О. М. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. Правопис. Граматика. Київ: Видавництво «Криниця», 2000. 512 с.
131. Словарь иностранных слов / [Изд. 18-е, стереотипное]. Москва: Русский язык, 1989. 624 с.
132. Словник іноземних музичних термінів / ред. Хабаль Ж. В. Вид. 4, доповнене та виправлене. Хмельницький: ПП «Банкір», 2005. 155 с.
133. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. 140 с.

134. Соколова Л. С. Жанрово-стилистические особенности романтического фортепианного трио (на примере фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. №. 34. С. 34–43.
135. Соловцов А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. 2 изд. Москва: Музыка, 1969. 669 с.
136. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования в 3-х вып.* Ленинград: Советский композитор. 1893. Вып. 3. С. 129-142.
137. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра. М. : Музыка, 1968. 103 с.
138. Список композиций Ф. Мендельсона. URL : https://ru.qaz.wiki/wiki/List_of_compositions_by_Felix_Mendelssohn#Opp._1%E2%80%9320. (дата звернення 23.02.2021).
139. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1980. 398 с.
140. Сучасний словник-мінімум іноземних слів. Київ: Видавництво «Довіра», 1999. 367 с.
141. Т. Попова. Музыкальные жанры и формы. Москва: Государственное музыкальное издательство. 1954. 383 с.
142. Трифонов Е. «Каприччио» Л. Яначека: музыкальный вздорили нечто большее? Київське музикознавство. 2013. Вип. 47. С. 162–188.
143. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма. 2 изд. М. : Музыка, 1974. 358 с.
144. Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. Сборник научных трудов / Сост. Г. И. Гансбург. Харьков: Харьковские ассамблеи, 1995. 172 с.
145. Ф. Мендельсон-Бартольді та просвітництво. Збірка матеріалів / Упорядник Г. І. Ганзбург. Харків, 1994. 148 с.
146. Ферман В. История новой западноевропейской музыки. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1940. Т. 1. От французской революции 1789 г. до Вагнера. 455 с.

147. Форкель И. И. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастиана Баха / Пер. с нем. Валерия Ерохина; послесловие Михаила Сапонины. Москва: Издательский дом "Классика XXI", 2008. 128 с.
148. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, Лань, 2006. 485с.
149. Царева Е. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1986. 384 с.
150. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования. в музыке. Простые формы. Учебник. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
151. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. В 2-х ч. Ч 1. Учебник. Москва: Музыка, 1988. 175 с.
152. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. В 2-х ч. Ч 2. Учебник. Москва: Музыка, 1990. 128 с.
153. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. Учебник. Москва: Музыка, 1984. 214 с.
154. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 466 с.
155. Цытович Т. Э. Музыка Австрии и Германии XIX века. Москва: Музыка, 1975. 500 с.
156. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / Вступительная статья и пояснения В. В. Яковлева. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953. 437 с.
157. Чжан Тяньтянь. «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto) И. С. Баха – как образец жанра. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2017. Вып. 25. С. 134–146.
158. Чжан Тяньтянь. Жанровые предпочтения Феликса Мендельсона: каприччио. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2018. Вип. 27. №2. С. 213–223.

159. Чжан Тяньтянь. Каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2019. Вип. 28 №1. С. 102–117.
160. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2017. №2. С. 194–199.
161. Чжан Тяньтянь. Каприччио Мендельсона ор. 5 фа-диез минор как образец "чистого" жанра. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність (30 квітня – 2 травня 2019 р., м. Одеса)* : матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій. Одеса: Астропринт, 2019. С. 243–246.
162. Чжан Тяньтянь. Каприччио на «Ку-ку» Джироламо Фрескобальди. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2019. Вип. 28. №2. С. 236–248.
163. Чжан Тяньтянь. Первое обращение Ф. Мендельсона к жанру каприччио. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. С. 184–187.
164. Шабшаевич Е. М. «Песни без слов» Мендельсона и русская фортепианная культура первой половины XIX века. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. Сборник научных трудов* / Сост. Г. И. Гансбург. Харьков : Харьковские ассамблеи, 1995. С. 33–44.
165. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования*. 2017. Вып. 46. С. 289–300. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2017_46_22 (дата звернення 18.03.2021)
166. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в эволюции музыкальной жанровости : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 „Музыкальное искусство”. Киев, 1986. 23 с.

167. Шаповалова Л. Проблемы жанровой типологии. *Музыка*. 1984. №4. С. 12–13.
168. Шаповалова О. А. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. 704 с.
169. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. Друскина. Москва: Классика, 2004. 816 с.
170. Шинтемирова З. Б., Степанова Н. В. Некоторые особенности исполнительской интерпретации «Rondo Capriccioso» Ф. Мендельсона. *Искусствознание: теория, история, практика*. 2016. №3. С. 26–31.
171. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. Київ, 2002. – С. 154–177.
172. Шип С. Музыкальный знак в типологическом аспекте. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія / Зб. ст.* Київ, 2001. Вип. 7. С. 47–57.
173. Шопен Ф. Письма / Общая ред. А. Соловцова. Москва: Музыка, 1964. 712 с.
174. Штейнпресс Б. С. и Ямпольский И. М. *Энциклопедический музыкальный словарь* : [Изд. 2-е, испр. и доп.]. Москва: Советская энциклопедия, 1966. С. 213.
175. Шуман Р. Ф. Мендельсон. Три Каприса. *Шуман Роберт. О музыке и музыкантах: собрание статей в 2-х томах*. Сост., ред., вст. статья, комм. Д. В. Житомирского. Т. 1. Москва: Музыка, 1975. 407 с. С. 289.
176. Шуман Роберт. О музыке и музыкантах: собрание статей в 2-х томах. Сост., ред., вст. статья, комм. Д. В. Житомирского. Т. 2А. Москва: Музыка, 1975. 407 с.
177. Юцевич Ю. Є. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга, 2003. 352 с.

178. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Вид. 2. перер. і доп. Київ: Музична Україна, 1977. 206 с.
179. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. Ред. С. Протопопова. Москва-Ленинград: Музыка, 1947. 55 с.
180. Ямпольский И. М. Каприччио. Музыкальная энциклопедия в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. Москва: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2: ГОНД-КОРСОВ. С. 710.
181. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 379 с.
182. Abert H. Goethe and die Musik. Stuttgart, 1922. P. 55.
183. Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 700. Kassel-Basel, 1967. S. 458.
184. Brown C. A Portrait of Mendelssohn. Yale University Press. 2003. 551 pp.
185. Comboni O. Italia, patria del basso ostinato. – Rassegna musicale. VII, 1934.
186. Cooper J. M.; Prandi J. D. (editor). The Mendelssohns: Their Music in History. Oxford University Press. 2002. 382 pp.
187. Critchley S., Bernasconi R. (ed.). The Cambridge Companion to Levinas. Cambridge: University Press, 2002. 429 p.
188. Mendelssohn-Bartholdy F. Mendelssohn: Early Works for Piano. CUP Archive, 1985.
189. Pirro A. L'esthetique de Jean-Sebastien Bach. Paris, 1907. P. 376–379. (Пирро А. Эстетика Баха).
190. Ranft P., Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lpz., 1972.
191. Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Grove's Dictionares of Music Ins., 1995. Vol. 3 Bollioud-Mermet – Castro. S. 2103 p.
192. Todd R. L. Mendelssohn: a life in music. Oxford: University Press, 2003. 731 p.

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ
РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2017. №2. С. 194–199.
2. Чжан Тяньтянь. «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletteissimo) И. С. Баха – как образец жанра. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2017. Вип. 25. С. 134–146.
3. Чжан Тяньтянь. Жанровые предпочтения Феликса Мендельсона: каприччио. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2018. Вип. 27. №2. С. 213–223.
4. Чжан Тяньтянь. Каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2019. Вип. 28 №1. С. 102–117.
5. Чжан Тяньтянь. Каприччио на «Ку-ку» Джироламо Фрескобальди. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2019. Вип. 28. №2. С. 236–248.
6. Чжан Тяньтянь. «Каприччио» Мендельсона ор. 5 фа-диез минор как образец «чистого» жанра. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність (30 квітня – 2 травня 2019 р., м. Одеса): матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій*. Одеса: Астропринт, 2019. С. 243–246.

7. Чжан Тяньтянь. Первое обращение Ф. Мендельсона к жанру каприччио. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. P. 184–187.

Список конференцій:

Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2016, 2017);

XVIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття: до 105-річчя Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової» (Одеса, 2018);

Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2016, 2017, 2018, 2020);

Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2019),

Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» студентська сесія (Одеса, 2020);

Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і сучасність» (Одеса, 2020);

Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса, 2019);

IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 2020);

XXI Молодіжна Міжнародна науково-творча конференція online «Дні науки» (Одеса, 2020);

IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Роль і місце мистецької педагогіки у формуванні сучасної особистості» (Кам'янець-Подільський, 2021).